على هامش النقد الأدبي الحديث

من محاضرات

دكتور/ حسن جاد حسن

عميد كلية اللغة العربية

١٩٧٨

دار المعلم للطباعة

٨ شارع جنان الزهري بالمبتديان

النقد العربى الحديث

— ١ —

كان لحركة البعث والتجديد التى نهض بها البارودى فى العصر الحديث أثرها البعيد على النقد العربى الذى كان قد تجمد بعد عبد القاهر الجرجانى ، وجف نبعه . وذوى عوده . وانتهى إلى قواعد بلاغية جافة بعدت به عن التذوق الفنى للأدب ، والإحساس المرهف بالجمال . فقد أخذ النقاد يعيدون النظر بصفة عامة ، ويحاولون إيجاد مفهوم جديد له على ضوء تجديد البارودى لصياغته ، وإحيائه لرصانته . وبعثه لقوة أسلوبه ، وقيمة مضمونه . وعلى ضوء اتجاه المهتمين بالبيان العربى إلى بعث التراث العربى القديم الذى بلغ قمة ازدهاره فى العصور الإسلامية الأولى . واتخاذ المبرزين من الشعراء مثلا يحتذى . وقدوة تتبع .

لقد راح هؤلاء النقاد بدورهم يتتبعون مواطن الجمال فى ذلك الشعر القديم . مقارنا بالشعر الحديث . ومن ثم أخذت حركتهم هذه طريقها إلى التراث القديم فى النقد . والتصدى لنتاج المعاصرين . وتطبيق أصول النقد القديم على أدبهم (١) .

١ — ولعل الشيخ حسين المرصفى (١٨٩٠ م) من أوائل النقاد الذين حاولوا هذه المحاولة . فى كتابه (الوسيلة الأدبية) فقد عرض فيه لأصول

---

(١) راجع (النقد العربى الحديث) لزغلول سلام .

الشعر وطرائق نظمه ووسائل الإبداع فيه على ضوء ماارتآه النقاد القدامى . كما وازن فيه بين أشعار المتقدمين وشعر البارودى على نحو ماصنع الآمدى فى (الموازنة) . وإن كان المرصفى فى هذه الموازنات التى عقدها . كان متعصباً للبارودى .

كما تناول أصول التشبيه وجودته . وصحة المعانى وشرفها . وموافقتها للنظم . وما إلى ذلك مما وضعه القدماء أساساً لما يعرف بعمود الشعر .

ولكن الجديد فى هذا الكتاب هو مايمكن أن نعده إرهاصا بالاتجاه إلى الوحدة العضوية فى القصيدة . وهذا مانحسه لأول مرة فى النقد العربى الحديث . كما نرى فى تعليقه على إحدى قصائد البارودى . حيث يقول : « أنظر ـ هداك الله ـ إلى أبيات هذه القصيدة ، فأفردها بيتاً بيتاً . ثم اجمعها . وأنظر جمال السياق وحسن النسق . فإنك لا تجد بيتاً يصح أن يقدم أو يؤخر . ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث . ثم أكلك إلى سلامة ذوقك وعلو همتك . . . إلخ » .

٢ ـ ثم ظهرت حركات أخرى تحاول إحياء النقد وتجديده ، وتشيد بأهميته . وتدعو إلى الاهتمام به . كما صنع (محمد المويلحى) فى (نقد ديوان شوقى)[١] ، حيث راح يشيد بقيمة النقد الأدبى . وأهميته فى الأدب . وأثره فى النهوض به . ويبين كيف عرف الغرب قيمته ولم ينتبه العرب إلى منزلته . ولكنه لم يأت بجديد . ولم يزد على ماعرف من قبل من أن النقد تمييز بين الصحيح والفاسد .

---

(١) مختارات المنفلوطى ص ١٣٩ .

٣ ـ ثم يعقد (نجيب حداد) اللبنانى[١] مقارنات بين الشعر العربى والشعر الغربى . من حيث الاصطلاحات والألفاظ والمعانى والأوزان . ومن حيث الأجناس الشعرية . وما إلى ذلك . ثم يدعو النقاد إلى إعادة النظر فى الشعر العربى الحديث للتخلص من عوامل الركود والجمود التى حالت دون تطوره حتى تخلف عن الشعر الغربى .

٤ ـ أما المنفلوطى فلعله كان أول داع إلى نظرة جديدة فى حقيقة الشعر وجوهره . وأول من وجه إلى التحرر من التزام القوالب القديمة وعدم التركيز عليها كعناصر أساسية فى صناعة الشعر . كما يقول : « الكاتب الخيالى شاعر بلا قافية ولا بحر ، وما القافية والبحر إلا ألوان وأصباغ تعرض الكلام فيما يعرض له من شئونه وأطواره ، ولا علاقة بينهما وبين جوهره وحقيقته . إن الشعر أمر وراء الأنغام والأوزان ، وما النظم بالإضافة إليه إلا كالحلى فى جيد الغانية الحسناء ، أو الوشى فى ثوب الديباج المعلم » .

فالشعر عنده (تصوير ناطق) ، وكل فن من الفنون الجميلة كالنحت والموسيقى والرسم ، شعر مادام مؤثراً .

٥ ـ والشعر عند (مصطفى صادق الرافعى) لسان « القلب ، وسفير النفس ، ولو كان الشعر هذه الألفاظ المقفاة الموزونة لعددناه ضرباً من قواعد الإعراب ، لا يعرفها إلا من تعلمها ولكنه يتنزل من النفس منزلة الكلام » .

---

(١) المرجع السابق ص ١٢٠ .

٦ — ويعرفه (شكيب أرسلان) بأنه « قوة روحية يفيضها الله على من يشاء . فتحلق بالشاعر تحليق الأجنحة بالطائر . وتطوف به فى سبع سموات الخيال . »(١) .

وهكذا نجد للشعر مفهوما جديداً يكشف عن جوهره . ويبين عن حقيقته . ويرتفع به عن مجرد النظم والوزن . ويستكنه ما وراءه من أسرار . وما يوحى به من تأثير .

هذه ومضات للمحاولات النقدية الأولى فى عصرنا هذا الحديث . وهى كما نرى ـ محاولات تترسم خطا النقد الغربى ، بعد أن أخذت وسائل الاتصال تقوى وتزداد شيئاً فشيئاً بين الشرق والغرب . عن طريق الاحتكاك الاستعمارى . والبعثات . والترجمات . والهجرات . والرحلات وسائر وسائل الإعلام والمواصلات .

— ٢ —

مدارس النقد الحديثة :

حتى إذا اشتد هذا الخلاط . وقوى الاحتكاك . وزاد الاتصال . وجدنا هذه المدارس الجديدة التى يتبلور فيها النقد العربى المتأثر بالنقد الأوربى . على النحو التالى :

١ — مدرسة الثقافة الفرنسية :

وتضم كثيراً من أعلام الأدب الحديث الذين تثقفوا بالثقافة الفرنسية ؛ مثل طه حسين . وهيكل . وشوقى . ومطران . والزيات .

---

(١) مختارات المنفلوطى .

وقد أعجبوا بمثل : ألفريد دى موسيه ، وهيجو ، وأناتول فرانس ، وغيرهم .

وقد دعا هيكل فى كتابه (ثورة الأدب) إلى الأدب القومى ، وإلى تجنب الزخرف اللفظى . وإلى الاهتمام بالفحوى والمعنى ، وإلى أن يكون الشعر والأدب صورة نابعة من البيئة والحياه .

٢ — مدرسة الثقافة الانجليزية :

وتضم أعلام المثقفين بالثقافة الإنجليزية . مثل : العقاد . والمازنى . وعبد الرحمن شكرى . وأبى شادى . وغيرهم . ممن تأثروا بهذه الثقافة وأعجبوا بها .

يقول العقاد فى كتابه « شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى » : « الجيل الناشىء بعد شوقى كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها فى تاريخ الأدب العربى الحديث . فهى مدرسة أوغلت فى القراءة الانجليزية أكثر من القراءة فى أى أدب آخر كالأدب الفرنسى الذى كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين فى أواخر القرن الغابر . ولعلها استفادت من النقد الانجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى . ولا أخطىء إذا قلت . إن (هازلت) الناقد الانجليزى هو إمام هذه المدرسة كلها فى النقد » .

وإذن فقد تأثر هؤلاء بالمدرسة الانجليزية التى عاش نقادها فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر . مثل : (هازلت ، شللى ، بيرون ، توماس كارليل) فى انجلترا ؛ و (أمرسن ، ويتمان) فى مريكا .

وكان هؤلاء هم رواد الحركة الرومانتيكية الذين تأثروا بوقف هؤلاء الانجليز الصارم فى تجديد الأدب والنقد . والخروج على القواعد القديمة الموروثة وقيودها .

وقد تمخضت هذه المدرسة الانجليزية عن ظهور جماعتين يمثلان فى مصر الاتجاهات الجديدة فى النقد الأدبى ؛ هما : جماعة (الديوان) وجماعة (أبولو) .

جماعة الديوان :

وهى تضم العقاد والمازنى وشكرى . تلك الجماعة التى ألف بينها أول الأمر هدف واحد . هو مهاجمة أمير الشعراء أحمد شوقى . والحملة على التقاليد الكلاسيكية المتعارفة .

ولعل من أهم اتجاهاتها : الوحدة العضوية . والعناية بالمعنى . والتعبير عن الذات واستبطانها . ثم التحرر من قيود القافية متمثلا ذلك فى الشعر المرسل .

ويمكن أن نقسم نقد (العقاد) إلى قسمين :

(ا) قسم يبدو فيه ثائراً متحمسا مهاجما أكثر منه ناقداً ذا خبرة وكفاية وتجرد وصدق . ويتمثل ذلك فى (الديوان) وفى (تمييز فى الميزان) الذى هاجم فيه شوقى هجوما عنيفاً وتحامل عليه تحاملا قاسيا .

(ب) أما القسم الثانى فقد تجلت فيه عبقريته وأناته وعمقه وخبرته . مثل (ابن الرومى ـ الفصول ـ مطالعات فى الكتب والحياة ـ مراجعات فى الأدب والفنون ـ ساعات بين الكتب ـ شعراء مصر وبيئاتهم) .

وكذلك كان (هازليت) يتنوع نقده بين تحمس بلا تجربة ، وهادف هادىء متزن .

ومهما يكن من شىء فإن منهج العقاد فى النقد بصفة عامة يعد مزيجاً من المذاهب الغربية المختلفة .

ولعل قصيدته (ترجمة الشيطان) فى مضمونها الشعرى . وشكلها المتحرر من التزام القافية الواحدة . تمثل بوضوح تأثره بالمذاهب الأوربية واتجاهاتها وفيها يقول :

صاغه الرحمن ذو الفضل العميم	غسق الظلماء فى قاع سقر
ورمى الأرض به رمى الرجيم	عبرة فاسمع أعاجيب السمر
إنما الصدق نبات ما نمى	قط بالخير وقد ينمو الهوى
إنما الصدق وبال يفترى	وأحق الحق ما يوحى الرجيم

أما (عبد الرحمن شكرى) فقد كان من الأوائل الذين دعوا إلى الوحدة العضوية ، وإلى التحرر من القافية الموحدة . وفى مجال الأسلوب الشعرى يرى ألا فرق بين الكلمات وضيعة أو شريفة ، فلا عيب فى استخدام الالفاظ والكلمات مهما يكن شأنها ، إنما العيب فى استخدامها فى غير مواضعها .

وفى مقدمة الجزء الخامس من ديوانه يقول العقاد عنه : « لم يسبقه أحد فيما أذكر إلى تطبيق البلاغة النفسية المستمدة من أدب الغرب » .

جماعة أبولو :

وقد كان رائدها (أحمد زكى أبو شادى) الذى أصدر مجلة (أبولو) .

وعلى الرغم من أن هذه المجلة قد اتسعت لكل المذاهب والاتجاهات ، واحتضنت شعر المحافظين والمجددين على السواء . إلا أن الهدف الاساسى لهذه الجماعة كان يتمثل فى السمو بالشعر العربى وتجديده ، ورفع مستوى الشعراء وتشجيعهم ومناصرة النهضات الفنية والدعوات التجديدية .

٣ — مدرسة المهجر :

أما المدرسة الثالثة فقد كانت فى المهجر بأمريكا ، ومن أشهر روادها (ميخائيل نعيمه) صاحب كتاب (الغربال) وقد التقى مع مدرسة الديوان على صعيد التجديد فى النقد الادبى . ولكنه تجاوزها فى التجديد . وأمعن فى الحملة على القواعد العروضية واللغوية . وقد تأثر بالأدب الامريكى فى الدعوة إلى الإنسانية ، وفى التحرر من الاوزان والقافية . حتى إنه مارس كتابة (الشعر المنثور) متأثراً بالشاعر الأمريكى (وولت ويتمان) وهو عبارة عن نثر فنى فيه تركيز الشعر وتصويره . ولكن بلا اعتماد على قافية أو تفعيلة أو أى لون من ألوان الوزن . كما فى ديوانه (همس الجفون)

وقد صدر كتابه (الغربال) فى عام ١٩٢٣ وقدم له العقاد . وهو يشبه كتاب (أوراق العشب) لويتمان فى بعض المقاييس الأدبية . كحقيقة الشعر وتعريفه ومهمة النقد الحديث .

وفى كتاب (الغربال) نجد الحملة على الزحافات والعلل . وعلى التزام نظام العروض . كما نجد عدم الاهتمام باللغة وسلامة اللفظ ما دام يؤدى الغرض .

وهو يلتقى مع الديوان فى الهجوم على الكلاسيكية والدعوة إلى التجديد والتحرر . ولكنه يختلف عنه فى أن الديوان لا يكاد يعطينا منهجاً محدداً واضحاً . بينما نجد (الغربال) يحدد لنا فى وضوح مقاييسه النقدية . مثل : الإفصاح عن الخوالج النفسية ، والبحث عن الحقيقة فى النفس والعالم . والبحث عن الجمال . والحاجة إلى الموسيقى . ونحو ذلك .

بين النقد الغربى والنقد العربى

— ١ —

عرضنا لمدارس النقد العربى الحديث ، ووقفنا عند بعض ملامحها ومعالمها ، وأشرنا إلى تأثرها بالنقد الأوربى فى اتجاهه الرومانتيكى .

على أنه من الممكن أن نرد تاريخ الحركة الرومانتيكية فى مصر إلى الثورة العرابية التى تعد من أهم المراحل الحاسمة فى محاولة الطبقة الوسطى لتحقيق ذاتها ، حيث شاركت فيها طوائف الشعب المختلفة . فقد استطاعت أن تبذر النزعة التحررية فى قلوب الشعب ، وأن تشعل نار الثورة على تحكم الطبقات الاستغلالية والارستقراطية .

ثم كان دخول التيار الغربى ، وبخاصة الفكر الانجليزى الذى وفد مع الاستعمار عن طريق الثقافة والترجمة والبعثات ، وما إلى ذلك .

ويمكن أن نلخص أثر النزعة الرومانتيكية ومظاهرها بصفة عامة فى :

(١) الاتجاه إلى الذاتية والاستبطان النفسى والصدق فى الاحساس والتعبير . ومن هنا كان الهجوم على شوقى وأمثاله من الكلاسيكيين .

(٢) الرجوع إلى الماضى وذكرياته واتخاذه المثل الأعلى .

(٣) الهيام بالطبيعة والاندماج فيها والتعاطف معها .

(٤) التشاؤم القاتم واليأس من الحياة .

(٥) هذا إلى جانب الدعوة التحررية فى الشكل والمضمون ، وفى الوحدة العضوية . وغير ذلك من مقاييس الفن والجمال والخيال والتشويه . . . الخ

ويرى بعض النقاد أن الحركة الرومانتيكية قد هاجمت الكلاسيكية وقوضت أركانها وقواعدها . ولكنها لم تحدد لها قواعد أو قوانين بدلا من قواعد الكلاسيكية . كما أن دعاتها لم يتقنوا الأدب الكلاسيكى كما أتقنه نقاد الكلاسيكية . فمازليت لا يتقن اللغات الأجنبية . و (لى هانت) لا يعرف سوى الايطالية . والعقاد لا يعرف سوى الانجليزية[1] .

— ٢ —

ونتناول هنا بعض مظاهر التأثير الأوربى فى النقد العربى الحديث . ممثلا فى بعض النظريات والقضايا والمناهج النقدية بشىء من البسط والتفصيل . بعد أن أشرنا فى إيجاز إلى بعض هذه المظاهر والملامح .

---

(١) راجع (النقد الأدبى) لأحمد أمين ص ٣٦٨ .

الانطباعية أو التأثرية

— ١ —

النقد الانطباعى أو التأثرى هو ما يعرب فيه الناقد عما يحسه ويتأثر به حين يقرأ عملا أدبيا . معتمدا فى حكمه عليه بالجودة أو الرداءة على ماينطبع فى نفسه حين يواجه هذا النص . لا على مقاييس موضوعية أو قواعد معينة . فهو إذن يقابل النقد الموضوعى .

ومن الطبيعى أن يكون هذا المنهج التأثرى هو المنهج الوحيد الذى يستقل بالنقد فى المرحلة الأولى لنشأة النقد فى كل الآداب . قبل أن تقعد القواعد . وتوضع المقاييس حسب تطور الحياة الفكرية والثقافية للأمة .

كذلك نشأ النقد العربى فى الجاهلية . فقد بدأ فطريا إنطباعيا تأثريا . يصدر فيه الناقد عن إحساس ذاتى بالأثر الأدبى . وتذوق فطرى له معتمدا على أصالة عروبته وسلامة ملكته . ونقاء فطرته . وعلى فهم من يتلقون حكمه . ممن يتمتعون بالسليقة الخالصة التى تدرك سر حكمه وتعى حكمة تمييزه بحكم الفطرة التى كانت تنطق ألسنتهم بالاعراب الصحيح . واللفظ الفصيح دون حاجة إلى قواعد النحو أو المعاجم .

فلما ارتقى العقل بالثقافة واتسع الفكر بالحضارة وضعفت السلائق بالاختلاط . ووهنت الملكات بالامتزاج . ولم يعد ذوق الناقد بمأمن من الخطل أو الهوى والانحراف . ظهر النقد الموضوعى المعتمد على قواعد

تتعارف عليها الأدباء وقوانين تعاقب عليها النقاد . هى بمثابة منارات مضيئة ومعالم يسير الناقد على هديها .

وليس معنى ذلك تجريد الناقد نهائيا من إحساسه الذاتى حيال النص . وإلغاء ما يحدثه فى نفسه من أثر . وحصره فى نطاق القواعد الموضوعية . فذلك الأثر لا يمكن دفعه ولا حرمان الناقد منه . فهو يلازمه مع كل المناهج الموضوعية . وليست هذه المناهج إلا ضوابط تحصنه من الهوى والانحراف .

— ٢ —

ولكننا هنا لا نريد هذا المنهج الانطباعى البدائى الذى يصاحب الفطرة وتوحى به الطبيعة وتفرضه الظروف .

وإنما نريد ذلك المنهج الذى ظهر فى أوربا منذ أواخر القرن الثامن عشر حتى أوائل القرن التاسع عشر (١٨٨٥ - ١٩١٤ م) كرد فعل لتلك النزعة التحليلية والتفسيرية التى سادت النقد وأوغلت فى التحليل والتفسير والاعتماد على القواعد العلمية والعقائد المقررة دون الاهتمام بالنقد فى ذاته . وبأثر النص الأدبى فى نفس الناقد .

كانت النزعة السائدة تحصر مهمة الناقد فى الدرس والتحليل للوصول إلى قواعد ثابتة ، دون أن يخلص إلى حكم صريح بالجودة أو الرداءة ، ودون أن يحفل بمواجهته الذاتية للعمل الأدبى . حتى قال (ريتشارد ماتن) فى كتابه عن شكسبير : « إن الناقد مثل الطبيب أو العالم الاجتماعى ، ليس

له أن يتورط فى أحكام الخير أو الشر أو الجودة أو الرداءة ، إنما عليه أن ينقل مادته كما هى ، وأن يحاول فهمها بطريقة تحليلها ودرسها » .

ومن هنا ظهرت المدرسة (الانطباعية أو التأثرية) ، وهى تدعو إلى أن يواجه الناقد العمل الأدبى بإحساسه ومشاعره ، وأن يعتمد على ما يحدثه النص فى نفسه من أثر وانطباع ، وما يثيره من ذكريات جميلة عرضها الكاتب فى نصه .

يقول أناتول فرانس : « إن خير النقاد من يحكى لنا مغامرات نفسه فيما يقرأ من مؤلفات » .

فالاستمتاع بالقراءة وما تثيره من مشاركة وجدانية بين القارىء والأديب هو أسمى ألوان النقد عند الانطباعيين ، لأنه يبعث فى نفوسهم خواطر جديدة ، بالاضافة إلى ما يكشف لهم من لمحات من خلال قراءتهم للعمل الأدبى .

إن الاهتمام بالقواعد النقدية يحرم الناقد من هذه المتعة الشعورية ، واللذة الفنية التى تتيحها القراءة ، ويحول بينه وبين التأمل فيما يبدعه الفنان .

يقول (لومتر) : « إن النقد مهما يكن منهجه لا يعدو أن يكون تحديد الأثر الذى يحدثه النص فى نفوسنا ، وتسجيل اللحظة التى سجل فيها الفنان إنفعاله بما أثاره فيه عالمه الواقعى أو الخيالى . ولهذا فنحن نحب الكتب التى تمتعنا » .

ويقول أناتول فرانس : « كلما سمعت أن النقد مثل التاريخ والفلسفة ، وأنه الفن القصصى الذى يقدمه الأذكياء المفكرون أشعر أن هذا كله من

قبول كتابة الترجمة أو السيرة . . . وإنما النقد الجيد هو ما يحكى مغامرات الروح خلال أمهات الكتب » .

— ٣ —

وهكذا نرى أهم مبادىء هذه المدرسة الانطباعية ومعالمها :

١ — على الناقد أن يسجل خواطره على الحالة التى تبدو له نتيجة قراءته للنص ، بلا شرح أو تفسير ، لأن ذلك يفقده لذة القراءة ، ويحرمه من الاستمتاع بالجمال الفنى .

يقول (لويس جيت) أحد دعاة هذه المدرسة : « إن النقد الانطباعى فى خير أحواله ، سجل لمزاج مفرد فى لحظة معينة عند مصاحبة عمل أدبى باستثارة طاقتنا الروحية » .

٢ — كل نقد هو فى الحقيقة ذاتى ، لأن النقد إنعكاس لذاتية الناقد . ولهذا يجب قصر مهمة الناقد على التعبير عن ذات نفسه وعن انعكاس آثار العمل الأدبى على فكره ومشاعره . فالناقد يؤرخ لأفكاره وذكرياته وثقافته ، لا للعمل الأدبى الذى ينقده .

٣ — يجب أن يكون الناقد مرهف الإحساس بالجمال ، فعلى قدر عمق إحساسه تكون قوة نقده . والأحكام العقلية لا يمكن أن تكون أحكاماً جمالية .

٤ — لا يحب الانطباعيون الوقوف الطويل أمام النص للوصول إلى نتائج تقوم على قواعد وقوانين أو معتقدات مقررة .

٥ — لكنهم يحبون الصراحة والصدق الفنى ، ويشيدون بالفنان الذى يجتذب الجمهور بصدق وتسجيله لما يحسه ، ويثير اهتمامهم ، فيقبلون على قراءة آثاره .

٦ — ويرى الانطباعيون أن فائدة (التأثرية) الكبرى تتمثل فى أن لها فضل التوجيه إلى اللذة الفنية ، والاستمتاع بجمال العمل الأدبى ، والتخفيف من غلواء المنهجيين الذين يقصرون همهم على شرح العمل الفنى بوسائل وأسباب خارجة عنه .

— ٤ —

وقد صاحب ظهور المنهج الانطباعى ، الحركة الرومانتيكية فى أوربا ، حتى ذهب بعض النقاد إلى أنهما شىء واحد ، بسبب أن عماد الانطباعية هو الذاتية والفرد والذوق ، ولأنها لا تعتد بالأحكام والقواعد النقدية ، وذلك كله هو عماد الرومانتيكية .

ولكن الواقع غير ذلك ، فإذا كانت الرومانتيكية والانطباعية تلتقيان فى هذه الأشياء ، فإن هناك فروقا بينهما :

١ — فالرومانتيكية حركة تدعو إلى الاصلاح فى شتى مجالات الأدب والسياسة والدين ، وما إلى ذلك من مجالات الحياة . أما الانطباعية فانها تقتصر على مجال الأدب فحسب .

٢ — وأثر الرومانتيكية أكبر وأوضح وأشمل ، فقد قضت على الكلاسيكية . كما صاحبتها ثورات سياسية مهدت للمذاهب الادبية الاخرى.

أما الانطباعية فتنحدر أصولها من فلسفة (كانت) المثالية التى عرفت فيما بعد بنظرية الجمال الخالص .

٣ — والانطباعية لا تقوم على أنقاض مذهب قديم من المذاهب الادبية كما قامت الرومانتيكية ، ولكنها فيما يبدو مجرد تيار له بعض المبادىء العامة التى لا تتعدى مجال الجمال المحض .

فهى عبارة عن (تجاوب القارىء مع المؤلف . وما يثيره هذا التجاوب المباشر من مشاعر تلقائية طليقة لا غاية لها سوى الدلالة على الخواطر الباطنية للناقد نفسه .

— ٥ —

ويعتقد الناقد (ريتشارد) أن المذهب الانطباعى عقبة فى سبيل دراسة القيم النقدية ، كما أنه يؤدى إلى ضيق مجال الفنان وتحديده ، وإلى التصنع والتفاهة والأبعاد الزائفة .

ويرى آخرون أنه غير مأمون من الهوى ، ولا معصوم من الانحراف ، وأن الرجل الانفعالى لا يمت إنفعاله إلى العمل الفنى ، ولا تعدو انفعالاته أن تكون من قبيل التداعى .

— ٦ —

١ — ولقد تأثر (العقاد) بهذا المذهب الانطباعى فى موضوع (الذوق) ، فالذوق عنده نوعان : ذوق شائع يتملى الجمال ويستحسنه حين يراه ، وذوق خاص نادر : وهو الذى يبدع الجمال ويضفيه على الأشياء ، ولا يكون قصاراه أن يتملاه حيث يلقاه أو يساق إليه .

والذوق الأول وهو العام الشائع ليس له دور يذكر فى عملية الإبداع الفنى ، لأنه يحصل بالعلم والخبرة أو الطبع والوراثة .

أما الذوق الخاص النادر فهو الذى يحتاج إليه الناقد والشاعر والفنان ، وهو نادر الوجود كندرة الموهبة الفنية. وصاحبه هو الذى يستطيع أن ينقل إلينا إحساسه بالشىء القديم الموجود بين جميع الناس ، فإذا بنا كأنما نحسه أول مرة ، بما أودعه فيه من شعور ، وما أضفاه عليه من طرافة . فإذا وصف البحر أو السماء أو الروضة فكأنما هو يجعلها بحره وسماءه وروضته لفرط ما مزج بينها وبين شعوره . وتسرى للقارىء هذه الجدة ، فيراها بعين غير التى كان يراها بها مألوفة ، كما يقول البحترى :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا   من الحسن حتى كاد أن يتكلما

فكل كلمة من هذه الكلمات تدل على النفس الحية التى تشاهد الربيع أكثر من دلالتها على الربيع الظاهر فيما يبدو للعيان ، أو على السجادة المزخرفة بالأصباغ والنقوش والدوائر والخطوط(١) .

وهذا الذوق أو التذوق النادر قد تأثر فيه العقاد برأى (هازليت) حين يقول : « إنه — أى الذوق النادر والمبدع — هو القوة المدركة للجودة التى تنتجها العبقرية فى صورتها ودرجاتها المختلفة بكل سلطانها وصفاتها وامتيازاتها . . . إن التذوق هو تناسق الإعجاب مع القوة، واللذة مع الجمال وهو العاطفة برمتها فى أجمل روائع الخيال » .

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم : ١٦٧ وما بعدها .

٢ — كما تأثر به (ميخائيل نعيمه) ، فعنده أن لكل ناقد موازينه ومقاييسه فى النقد ، وهذه القواعد والمقاييس تختلف من ناقد لآخر وتعتمد فى إظهارها وتدعيمها على قوة الناقد ذاته .

وقد سمى هذه القوة (قوة التمييز الفطرى) ، وهى لا تختلف عما يسميه العقاد (الذوق النادر) . فالناقد عند ميخائيل يبدع عملا أدبيا آخر يولد إنتاجا ثانيا ، به يرشد الفنان والقراء .

٣ — ومن أمثلة النقد الانطباعى نقد (المازنى) لابن الرومى حين وصف الخباز بقوله :

إن أنس لم أنس خبازاً مررت به   يدحو الرقاقة مثل اللمح بالبصر
ما بين رؤيتها فى كفه كرة   وبين رؤيتها كوراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرة   فى لجة الماء يلقى فيه بالحجر

يقول المازنى : هنا منظران : منظر الخباز يتناول قطعة العجين كرة ، ولا يزال يبسطها ويدحوها حتى تصير رقاقة مستديرة يصنع بها بعد ذلك ما شاء لانضاجها . والمنظر الثانى : الماء يلقى فيه حجر ، فيحدث وقوعه فيه دوائر تتسع شيئا فشيئا ، حتى تضعف قوة الوقع ، ويفتر الاضطراب .

وفى كلا المنظرين حركة، أو قل إن كلا منهما يؤلف عدة مناظر متعددة سريعة التوالى ، إذا أراد المرء أن يثبتها بالرسم على اللوحة احتاج إلى أن

يصنع صورا كثيرة تمثل كل منها وحدة، ولكنه بعد أن يفعل ذلك لا يكون قد صنع شيئا على الحقيقة، ولا يكون قد أمكننا من النظر إلى جملتها كما فعل ابن الرومى(١).

* * *

(١) حصاد الهشيم للمازنى ص ١٣ وما بعدها.

نظرية الخيال

الخيال هو عنصر الاثارة فى العمل الأدبى، لأنه يضفى على الحقيقة أزياء براقة، ويلونها بالأصباغ والألوان الفنية، فتثير المشاعر، وتبهر الاحساس، وبدونه تكون مجردة كالحقيقة العلمية، لا تثير انفعالا، ولا تهيج إحساساً.

— ١ —

والخيال والوهم عند الكلاسيكيين شيء واحد لا فرق بينهما. ولكنهم يحذرون من الاسراف فيه، يقول (لابروير): «يجب ألا تحتوى أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال، لأنه لا ينتج غالبا إلا أحكاما باطلة صبيانية لا تصلح من شأننا، ولا جدوى منها».

وفى رأيهم أن الغاية القصوى من الأدب هى نقل الحقائق العامة؛ ولما كانت الحقيقة وحدها هى ميدان الادب، فإن قيمة الخيال تتضاءل حتى لتكاد تنعدم.

ومن هنا راحوا يهاجمون الخيال، ويحذرون منه، كما صنع (ديكارت) و(جولسون) وغيرهما، حتى لقد وصفه بعضهم بأنه المملكة الفوضوية، لأنه يقضى على سلطان العقل، وهو مع ذلك نوع من أنواع الكذب.

ثم جاء (كانت) فغير مفهوم الخيال، حيث رأى أنه أجل قوى الانسان وأنه لا غنى لأية قوة أخرى من قوى الانسان عن الخيال.

وهو عنده وسيط بين معطيات الحس وبين صور الفهم المنطق المجرد

ثم كان الخيال بديل العقل عند الرومانتيكيين ، فهم يرونه أهم ملكة فى الإنسان على الاطلاق . يقول (وليم بليك) : « إن عالم الخيال هو عالم الأبدية . وإن القوة الوحيدة التى تحلق بالشاعر هى الخيال ، أو الرؤية المقدسة » . ويقول رومانتيكى آخر : « إن الخيال هو أنبل ملكة فى الانسان وإن الصوت الذى هو صوت شعره لا يستطيع أن يسمعه القارىء بدون أن تتوافر لديه ملكة الخيال » .

ويقول (ليتس) : إن الجمال الذى يقبض عليه الخيال لابد أن يكون هو الحقيقة » .

ويقول (شيللى) : إن الشعر بمعناه العام يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال » .

واهتم (كولوريج) اهتماماً كبيراً بالخيال . وفسره تفسيراً فلسفياً فى كتابه (السيرة الادبية) فهو يرى ن فى الشاعر القدرة العظمى على الخلق وهو خلق جو أو نغم خاص . والخيال عنده قوة سحرية تركيبية تكشف لنا عن ذاتها فى خلق التوازن والتوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة . بين الاحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة . بين حالة غير عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام . بين الحكم اليقظ والانفعال العميق .

وهكذا بينما كان الكلاسيكيون يضيقون بالخيال ويحذرون منه . ويكبحون من جماحه . نرى الرومانتيكيين يقدسونه ويعتدون به كل الاعتداد .

— ٣ —

و (ابن سينا) يرى أن الكلام المخيل هو الذى ينفعل به المرء انفعالا نفسياً غير فكرى . وإن كان نقيض الكذب . وحذر منه كما حذر الكلاسيكيون .

ويرى (عبد القاهر الجرجانى) فى (أسرار البلاغة) أن (التخييل) هو أن يجمع الشاعر أو الخطيب شيئين فى وصف علة الحكم . كقول البحترى فى التعليل لتفضيل الشيب على الشباب :

وبياض البازى أصدق حسناً   إن تأملت من سواد الغراب

ويرى الجرجانى أن خير الشعر أصدقه . وهو لذلك يوجب ترك الإغراق والمبالغة ، وتحرى الحقيقة ولا عبرة عنده بالعبارة الطلية المزينة بالباطل ، الموشاة بالكذب . إذ الحق أوسع ميدانا وأقدر بتوجيه الهمم إليه .

ونحن نعرف أن النقاد العرب القدامى يكادون يجمعون على قبول الخيال المعتدل ، والمبالغة المقبولة ، ورفض الخيال الجامح والمبالغة المرذولة التى تغرق فى الكذب الصريح . أو تفضى الى الاستحالة الممقوتة .

— ٤ —

١ — وفى العصر الحديث يعد (عبد الرحمن شكرى) أول من تناول نظرية الخيال الغربية وحاول تطبيقها ، وفرق بين الخيال والوهم ، كما اعترف العقاد نفسه بذلك .

يقول عبد الرحمن شكرى : إن الخيال هو أن يظهر الشاعر الصلات بين الأشياء والحقائق ، ولابد أن يعبر عن حق . والوهم هو أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود . وهذا الوهم يغرى به الشعراء الصغار . ولم يسلم منه الكبار .

فالخيال الصحيح كأن يقول قائل : إن ضياء الأمل يظهر فى ظلمة الشقاء كقول البحترى :

كالكوكب الدرى أخلص ضوءه   حلك الدجى حتى تألق وانجلى

فهذا الخيال وهو تشبيه الأمل بالكوكب والشقاء بالدجى تفسير للحقيقة وإيضاح لها .

وكذلك قول الشريف الرضى :

ما للزمان رمى قومى فزعزعهم   تطاير القعب لما صكه الحجر

والقعب القدح ، يشبه تفرق قومه بتطاير أجزاء الإناء المكسور ، وهذا أيضاً توضيح صورة حقيقة من الحقائق . وهى تفرق قومه .

أما الوهم فمثل قول أبى العلاء :

واهجم على حلك الدجى ولوانه   أسد يصول من الهلاك بمخلب

فالصلة بين المشبه والمشبه به صلة توهم لا وجود لها فى الواقع .

والخيال عند شكرى كل ما يتخيله الشاعر من وصف جوانب الحياة ، وشرح عواطف النفس وحالاتها ، والفكر وتقلباته ، ونحو ذلك من الموضوعات الشعرية .

وهو عنده يلازم العاطفة فى الشعر ، أو هو وليد العاطفة . إنه قدرة الشاعر على إظهار الصلات الموجودة بين الأشياء والحقائق إظهاراً حقيقياً عن طريق التشبيه ، مع إثارة العاطفة والإحساس .

أما الوهم فتعبير شاعر غير ناضج عن صلة لا وجود لها ، فلا يثير حساً ولا عاطفة .

ومع أن شكرى كان واضحاً فى حديثه عن الخيال ، ناجحاً فى تطبيق رأيه فيه ، وفى التفرقة بينه وبين الوهم ، فمما لا شك فيه أنه متـــأثر بآراء الغربيين فى هذا المجال ، على نحو ما قال (ريتشارد) : الخيال هو الوسيلة العظمى التى يجمع الذهن بواسطتها فى الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل ، وذلك لأجل التأثير .

٢ — ويرى (العقاد) أن الخيال ملكة عامة وراثية ، لا ملكة خاصة فردية ، وفرق بين الشعر العربى والإنجليزى بأن الشعر العربى يدور على الحس فقط ، أما الإنجليزى فيقوم على العاطفة والخيال . فالشاعر العربى يصف المرأة وصفاً حسياً ، بينما الغربى يراها روحاً وعاطفة .

٣ — وعند (المازنى) أن الشطط فى الخيال والإمعان فى البعد عن الواقع ، ليس آية النبوغ والبراعة ، ولكن آيتهما فى صدقه ، وعدم مجافاته للحقائق وفى قدرته على اختيار التفاصيل المميزة ، حتى ولوكان الشىء

مألوفاً ، فليس فى تناوله إسفاف كما يتوهم البعض ، فالبراعة فى كيفية التناول .

٤ — أما الأستاذ أحمد أمين فإنه يرى أن تعريف الخيال تعريفاً دقيقاً أمر شاق ، وذلك كما قال (راسكين) : إن حقيقة الخيال غامضة ، وينبغى أن يفهم فى آثاره .

يقول أحمد أمين[1] : إذا تصورت فى ذهنى صورة حيوان ، رأسه رأس طائر ، وجسمه جسم كلب ، كان ذلك خيالا ، وإن كان بسيطاً ، لأنى رأيت جسم الكلب ورأس الطائر ، والجمع بينهما هو عمل الخيال .

وكذلك إذا تصور نحات صورة لشكل يريد نحته فى قطعة من الرخام . أو تصور إنسان قطعة من الأرض فيها تلال حول واد يجرى فيه نهر على جانفيه مزارع ترعى فيها الإبل ، ولم ير هذا الانسان ذلك المنظر من قبل ، فهذا من قبيل الخيال أيضاً فإن كان قد رأى هـــذا المنظر قبل ذلك واستحضره فى ذهنه كان (خيالا تذكارياً) .

غير أن عنصر الخيال فى هذه الصور غير قوى ، لأن أساسه المدركات بالنظر .

وهناك أنواع أخرى أقوى وأوسع مجالا ، منها :

(ا) (الخيال الخالق) أو المبتكر أو المبدع . كالروائى حين يخلق خياله أشخاصاً ، ويمنح لكل شخصية خاصة ، معتمداً على ما يناسبها . فليس ذلك من عمل العقل ، ولكنه من عمل الخيال والذهن .

---

(١) راجع كتابه (النقد الأدبى) ص ٣٧ وما بعدها .

ويشرح (راسكين) عملية الخيال ، فيقول : « كل من الشاعر والمصور يلتقط كل ما رأى وما سمع طول حياته ، ولا يفوته منظر ، حتى ولو كان حفيف أوراق الشجر ، ثم يخزن ما رأى وسمع ، ثم يجيء الخيال ، فيستخرج من ذلك المخزون صوراً وآراء متناسبة منسقة فى الأوقات الملائمة » .

وهكذا نرى الخيال هو الملكة التى تربط الحقائق المفككة للحياة ومن الخيال ما يكون كحلم النائم غير معقول ؛ لا يرتبط برباط عقلى ، ولا يرتكز على قوانين طبيعية . وهذا هو (الوهم) .

فالوهم خيال يسبح فى الفضاء ، لا يقيده عقل . مثل : « هو يفتت أكباد الشهوات ، والله يبق الأمير وأنجاله مسلسلين بقيود النعمة فى أوتاد الدوام » . وهكذا كل تأليف سخيف لا يكون فيه ابتكار جميل ، أو إبداع جديد . وقد يكون منه تصوير شخصيات أبى زيد الهلالى وشخصيات ألف ليلة ، ونحو ذلك .

(ب) وهناك (الخيال ا   ) الذى يؤلف بين مناظر مختلفة ، كأن نرى شجرة مزهرة ؛ أعرة أحياها الربيع ، ثم جاء الشتاء فعرى أوراقها ، ويرى الشاعر هذا المنظر ، فيعمل خياله فيه ، ويقارن بينه وبين منظر آخر ، حيث يؤلف بين المنظرين . على نحو وصف ابن الرومى للخباز ، حيث قارن بين منظره وهو يدحو الرقاق ، وبين منظر البحر يلقى فيه بحجر ، وكقول أبى تمام :

وإذا أراد الله نشر فضيلة   طويت أتاح لها لسان حسود

ثم يقارن بين صورة الحسود وهو ينشر الفضيلة المطوية بهذه الصورة :

لولا اشتعال النار فيما جاورت ... ما كان يعرف طيب عرف العود

وفى هذا النوع يأتى الوهم أيضاً ، وذلك إذا تصور الشاعر صوراً لم تنبع من العواطف المألوفة ، ولم ترتبط برباط معقول .

(حـ) و (الخيال الموحى) أو الموعز ، ويختلف عن المؤلف بأنه يستعيض عن مقارنة صورة بصورة ، بأن يفيض على الصورة الواحدة التى يراها صفات ومعانى روحية تؤثر فى النفس . فعمل الخيال هنا هو شرح لما أفاض المنظر على روح الشاعر . وقد يسمى (خيالا تفسيريا) .

ومن أمثلته قول ابن الشبلى البغدادى فى وصف إنسان :

متصرف وله القضاء مصرف ... ومكلف وكأنه مختـــار

طوراً تصيب به الحظوظ وتارة ... حظ تحيل صوابه الأقدار

فتراه يؤخذ قلبه من صدره ... ويرد فيه وقد جرى المقدار

فيظل يضرب بالملامة نفسه ... ندماً إذا لعبت به الأقدار

فقد تغلغل فى باطن الإنسان ، وشرح أمره من حيرة أمام القدر فى أسلوب مثير يبعث على التفكير .

وهذا الضرب من الخيال خير وسيلة لوصف الطبيعة وصفاً أدبياً رائعا لقدرته على إدراك جمالها ، واستكناه أسرارها ، وتفسير مظاهرها ، وشرح جمالها ، والنفاذ إلى أعماقها . على نحو مانرى من وصف ابن خفاجة للزهرة :

ومائسة تزهى وقد خلع الحيا ... عليها حلى حمراً وأردية خضرا

يذوب لها ريق الغمائم فضة ... ويسكب فى أعطافها ذهبا نضرا

فقد شخص الزهرة شخصا حيا موحيا بجمالها وفتنتها ، فجعلها فتاة مدلة ، تلبس الثياب الخضر ، وتتحلى بالجواهر الحمراء ، فيعشقها الغمام حتى يسيل لعابه فضة ، فإذا استقر فى أعطافها استحال ذهبا نضرا .

وهكذا يلعب هذا الخيال دوره فيما خلع على الزهرة من صفات إنسانية جميلة ، فى استغراق روحى مثير .

* * *

هذه هى أهم أنواع الخيال ، وهى مع ذلك متقاربة تكاد تتداخل ويأخذ بعضها من بعض . ولكنها على كل حال تتفق وتتلاقى فى التأثير المقصود من الفن الأدبى .

وهذا هو الخيال ، الذى يلون الحقيقة بألوانه البلاغية ، وصوره الموحية ، وأساليبه المؤثرة .

وهو مرتبط بالعاطفة ارتباطا قويا ، يقوى بقوتها ويضعف بضعفها . فإذا كانت العاطفة مسرفة مبالغة كان الخيال كذلك ، وإذا كانت معتدلة كان الخيال معتدلا مثلها ، وكلما كانت متوهجة شديدة الإنفعال ، جاء الخيال حافلا مثيرا لانفعال الآخرين ، ومن هنا قيل : إن الخيال وليد العاطفة .

— ٥ —

تلك هى رحلة الخيال فى عالم الأدب عبر العصور . منذ أن قرر أرسطو أن المجاز ذو قيمة فى الشعر والنثر . وأنه لا يمكن للقوة العقلية أن تمارس وظيفتها بدون عون من الخيال . وذلك على الرغم من أنه أوجب وصاية العقل على الخيال . وخلط بينه وبين الوهم .

وتأثر الكلاسيكيون بنظرته هذه ؛ إلى أن جاء الرومانتيكيون فطوروا هذه النظرة ، وحددوا معنى الخيال . حتى استقر فى مفهومه الحديث ، وهو أنه عملية توليد الصورة التى تصور الحقائق النفسية والأدبية ، ومن هنا ظهر الارتباط بين الخيال والصورة .

وقد تأثر فلاسفة المسلمين كذلك بفكرة أرسطو فى الخيال ، والتحذير منه ، وضرورة وصاية العقل عليه ، كما قرأنا لابن سينا الذى سماه (التخيل) ، وسماه عبد القاهر (التخييل أو إيهام الكذب) .

وهكذا ظل مفهوم الصورة مستقلا عن مفهوم الخيال فى النقد القديم ، حتى ارتبط كل منهما بالآخر فى النقد الحديث . فالصور من نتاج الخيال ، وهى تتوالد من المقارنة بين أمرين متباعدين ، والشاعر هو الذى يخلق هذه الصور من مواد الحس بفكره وخياله .

وليس من الضرورى أن تكون الصورة الخيالية مجازية العبارات والألفاظ ، فقد تكون العبارات حقيقية ، وهى مع ذلك دقيقة التصوير ، خصبة الخيال ، كما فى قول الشريف الرضى :

ولقد مررت على ديارهمـو   وطلولها بيد البلى نهب
فوقفت حتى ضج من لغب   نضوى ولج بعذلى الركب

فقد عبر الشاعر عن الطلول بالديار ليوحى بأنها حية فى نفسه ، على الرغم من أنها أصبحت طلولا دوارس ، فما زالت فى ذهنه ديارا عامرة ، والكلمات (وقفت — ضج — نضوى — لغب — لج) تعد صوراً موحية بدلالتها وأصواتها (١) .

---

(١) راجع كتاب (النقد الأدبى الحديث) للدكتور غنيمى هلال .

نظرية الجمال

ما حقيقة الجمال ؟ وما مصدره ؟ هل هو التناسب أو اللذة أو الحرية ؟ ما فلسفته ؟ وما أثرها فى الأدب والنقد ؟ أسئلة كثيرة نحاول هنا أن نجيب عليها بقدر الإمكان .

— ١ —

فسر أفلاطون (الجمال) على ضوء انعكاس الجمال الأزلى فى الأشياء وتفاوتها فى حظها من الجمال بمقدار هذا الانعكاس فيها ، ودلالة الجمال فى الأشياء على الجمال الخالد .

فالجمال عنده نوع من الكمال . . إن المحب يرقى بالحب إلى الله ، فهو يتدرج من حبه لشخص محبوبه ، إلى حب كل الأشخاص الجميلة ، ثم إلى حب الأفكار الكلية والمبادىء العامة ، حتى يصل إلى معرفة الصور (المثل) ، ثم إلى الجمال المحض وهو (الله) . أى أنه ينتقل من جمال الجسم إلى مراتب الكمال . ورقى الروح يكون عن طريق تذكرها لما كانت تعلمه فى عالم الجمال الخالد قبل هبوطها إلى الجسم .

وقد ظل الكلاسيكيون يحرصون على ارتباط الأدب بالغاية الخلقية ، كما كان يرتبط بهذه الغاية عند أفلاطون وأرسطو ؛ فأدبهم ينتصر فيه الحق على الباطل . والجمال عندهم ثابت مستقر فى كل زمان ومكان استقرار النظم التى ألفوها فى عالمهم ، فليس فى الإمكان أبدع مما كان .

— ٢ —

ومنذ أواخر العصر الكلاسيكى نشطت الفلسفة الجمالية ، ثم تعددت

مذاهبها فى ظلال الرومانتيكية ، ثم الواقعية ، حتى استقرت فى اتجاهين كبيرين ، هما المثالية والواقعية .

وكان من نتيجة (المثالية) ظهور مذهب (الفن للفن) فى الأدب ، وظهور (المذهب التأثرى) فى النقد ، ويتدرج تحتها كذلك (المذهب الرمزى) .

وكان من نتيجة (الواقعية) ظهور مذهبى (الواقعية الاشتراكية والالتزام) .

وسنلم هنا ببعض الملامح والآراء لهذه الفلسفات الجمالية :

١ — خرج الفيلسوف الفرنسى (ديدور) ١٧١٣ — ١٧٨٤ م على ما استقر عند الكلاسيكيين من إطلاق معنى الجمال وعمومه .

فعنده أن معنى الجمال يدور حول إدراك العلاقات بين الأشياء . فالجميل هو ما يثير فى المرء فكرة العلاقات . ومعنى العلاقات أننا لا نستطيع أن ندرك جمال شىء دون الوقوف على قرائن أخرى تحفه ، ففى مجال الأدب لا نستطيع أن نقول إن الكلمة جميلة دون أن نقف على موقعها فى الجملة . فالكلمة فى ذاتها لا توصف بجمال أو قبح ، وبدون العلاقات لا يمكن الحكم على النظام والتناسب والتناسق والملاءمة .

وقد فرق بين الجمال واللذة ، فليس من الجمال ما يدرك بحاستى الذوق والشم ، كالأطعمة والروائح مما يستطيبه المرء . فهى لذيذة وطيبة ، ولكنها لا توصف بالجمال .

ومن الأشياء ما هو جميل فى ذاته ، لا يحتاج إلى من يتأمل فيه ليوجد فيه صفة الجمال ، فاللوحات الفنية مثلا جميلة فى ذاتها ، رآها الناس أو لم يروها ، تأملوا فيها أو لم يتأملوا .

كما أنه صدر من الخلط بين الجمال والمنفعة ، فنحن نعجب بالأشياء لجمالها لا لفائدتها ، ونعجب بالطبيعة لجمال وردها ونباتها دون أن نعرف فائدتها . والصانع الماهر الفنان الحريص على فنه وسمعته وإرضاء نفسه ، يصنع العمل المتقن الذى يجر عليه الإفلاس ، مؤثراً ذلك على عمل آخر سيء قد يغنيه .

و (الذوق) المدرك عنده (قوة تكتسب بالتجارب المتكررة ، بها يفهم الحق أو الخير فى حالة يصير بها كل منهما جميلا) .

٢ — أما (كانت) الفيلسوف الألمانى (١٧٢٤ — ١٨٠٤ م) صاحب الأثر البالغ فى الفلسفة المثالية ، فإنه أنكر نظرية أفلاطون فى الجمال الخالد وانعكاسه فى الطبيعة ومحاكاة الفنان لصور هذا الانعكاس . فالعمل الفنى جماله فى بنيته الذاتية ، دون نظر إلى مضمونها أو غايتها .

فالجمال عنده هو الذى يروق كل الناس ، دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة . والحكم الجمالى يصدر عن الذوق فى رضا لا تدفع إليه منفعة . فالمتعة الفنية لا تهتم بحقيقة موضوعها . أما اللذة الحسية فإنها تطلب التملك ، فالرسام يعجب بالفاكهة ولا يشتهى أكلها أو تملكها .

والجمال هو الغاية التى لا تطلب وراءها غاية . فالمتعة بالجمال فيها الكفاية عن طلب أية غاية أخرى .

وقد فرق بين الجمال الطبيعى والجمال الفنى . فالطبيعى هو الشىء الذى تتوافر له صفة الجمال ، أما الجمال الفنى فهو التقديم الجميل للشىء ، سواء كان هذا الشىء جميلا أم لا ؛ فقد يكون التقديم جميلا لشىء قبيح ، فيعد جمالا فنيا لجمال الصور الشعرية ، أو لجمال المشاعر التى يضفيها على الشىء

القبيح، فوصف (بودلير) للجيفة فى ديوانه (زهور الشر) من عيون الأدب الفرنسى، وكذلك وصف (فكتور هوجو) للخنزير المحتضر، ومن هذا القبيل وصف ابن الرومى للمغنية القبيحة.

وكان هدف (كانت) من فلسفته تحرير الفن من القيود التى قد تفرض عليه، فتعوق الخيال، وتحد من حريته.

٣ — وقد تأثر (إدجار ألان بو) الأمريكى (١٨٠٩ — ١٨٥٢ م) بفلسفة (كانت)، وهو يرى أن الشعر هو الخلق الجميل الموقع، وأقوى عناصر الجمال فيه هو الموسيقى الكلامية، لأنها طريق السمو بالروح، وأعظم سبيل للإيحاء.

وقد تأثر به الشاعر الفرنسى (بودلير ١٨٢١ — ١٨٦٧) فالشعر عنده ليس موضوعه الحقيقة، وليس له من موضوع سوى الشعر نفسه. وفى تسميته لديوانه باسم (زهور الشر) مايوحى بعنايته بالجمال برغم الشر، بل بوجود الجمال فى الشر، والجمال مرده عنده كذلك إلى الذوق.

و(بودلير) يعقد صلة بين الفن والأخلاق مثل إدجار، فالشاعر يتحدث عن الفضيلة من حيث جمالها، كما يتحدث عن الشر من حيث هو نقص وقبح ينفر المرء منه، ويحب القضاء عليه.

وهو يدعو إلى ما يسمى بالوحدة الكاملة، والمقصود بها الجمع بين الجانب الجمالى وملاحظة الواقع. فالرذيلة فاتنة ويجب أن توصف بالفتنة، ولكنها تجر وراءها أمراضاً وآلاما خلقية.. هكذا يصف الشر، ويعيب على شعراء الفن للفن، وهو يرى أن الفن لا يجمل القبيح، ولكنه يخدم

المبادىء التى تؤدى إلى إدراك الجمال. فالكشف عن الشر يبرز معالمه، ويظهر قبحه للتغلب عليه.

٤ — وكذلك كان (هيجل) الفيلسوف الألمانى (١٧٧٠—١٨٣١) مثالياً، فالجمال عنده فكرة عامة خالدة لها وجود مستقل، وتتجلى فى الأشياء حسياً، وميدانه الإدراك الحسى، وهو إتجاه أفلاطونى.

وهو يرى أن فكرة الجمال مرت بمراحل ثلاث: الأولى كانت السيطرة فيها للمادة على الفكرة وتتجلى فى الفن الشرقى والمصرى الذى كان الجمال فيه يتمثل فى الأشياء الجليلة التى تبعث على الرهبة كالمعابد والقبور.

والثانية هى المرحلة الكلاسيكية التى يتعادل فيها الشكل والمضمون، وتتجلى فى الفن اليونانى.

والثالثة مرحلة الرومانتيكية التى تطغى فيها الفكرة على الصورة.

— ٣ —

وقد تأثر العقاد وغيره بهذه الفلسفات، وبآراء (هازلت) وغيره من النقاد الإنجليز؛ وفرقوا بين إدراك الجمال عند الرجل وعند المرأة لاختلاف وظائفها الحيوية؛ على نحو ما فرق (هازلت) بين تذوق الجمال عند الأوربى وتذوقه عند الإفريقى لاختلاف التكوين الجسمانى ومظهره.

ولكنهم لم يهتموا بما شاع عند بعض علماء الجمال من الاهتمام بعنصر

---

(١) راجع (النقد الأدبى الحديث) لغنيمى هلال: ٢٩٧ وما بعدها.

اللذة الجمالية وأن الجمال هو اللذة وهو فى نفس الوقت صفة فى الشيء الجميل .

* * *

ويرى (العقاد) أن الجمال هو (الحرية) ، فالحرية عنصر لايخلو منه جمال فى عالم الحياة أو فى عالم الفنون .

وسر تفاضل مراتب الجمال فى الحياة هو حرية الاختيار ، فالإنسان الكامل يفضل من دونه من الناس وعامة الأحياء . والأحياء يفضلون النبات ، والنبات يفضل الأشياء الجامدة أو المادة الصماء . والمادة الصماء نفسها تتفاضل فيما بينها . حين يبدو لنا من بعضها من الحركة ما يشبه الإرادة . فتروقنا حركات النيران والرياح والمياه .

ولكن الحرية التى يعتد بها هى الحرية المنظمة المحددة بالقانون ، فهى الحرية التى تروقنا فى الفنون (١).

وفكرة الجمال فى الحياة هى بعينها فكرة الجمال فى الفنون . فكل شيء يرجع إلى الحياة ووظائفها . فكلما كانت وظائف الجسم حرة فى تأدية واجبها غير معوقة كانت الأعضاء صحيحة حسنة الأداء . والعضو الذى يؤدى مهمته بدون نقص أو عيب هو الذى يجاوب مطالب الحياة . ويحقق لها حريتها . فهو العضو الجميل .

---

(١) راجع (مراجعات) للعقاد .

والفن صورة مختصرة من جمال الحياة والأحياء . وكأن الإنسان قد أراد أن يجسم بالفن حرية الحياة . أو يستدرك عجزها عن قهر ضروراتها .

فقد خلق الفن للانسان أجنحة قبل أن يطير فى الهواء ، وأنشأ لنا أجيالا من الأبطال هزموا نواميس الكون .

فالفن مثل الجسم . وسيلة من الوسائل التى نسعى بها إلى بلوغ الحرية . فلا بد أن يكون ذا حرية تامة مكفولة لتسمو حقيقته .

ومن هنا يعاب التقليد فى الفن . كما تعاب بعض القيود التى تحد من حريته .

وليس معنى هذا إنكار كل القيود الفنية ، فهناك قيود ضرورية للفن كالوزن والقافية والاطراد والانسجام ونحو ذلك ؛ فهذه القيود كتلك التى تثقل أعضاء البهلوان الماهر لاختبار مهارته وقدرته .

وليست هذه القيود الضرورية إلا القالب الذى تحصر فيه الحياة عند صبها وصياغتها ليكون لها حيز محدود فى هذا الوجود ، ولتسلم من العدم المطلق . وإلا صورت عالما لا موانع فيه . إنه لا يكون إلا فضاء بغير فاصل أو هيولى بغير تكوين .

لا يجوز أن تكون هناك حرية مطلقة ، ولا قيود كاملة ، والأتم أن يجعل من القانون حرية ، ومن القيود حلية ، ومن الثورة نظاما ، ومن الواجب شرفا ، ومن الهيولى عالماً مقسما ، وفلكا دائرا . ذلك هو المثل الأعلى .

* * *

وفى مجال ارتباط الجمال بالحق يرى (العقاد) أن الجمال إذا بلغ أقصى أثره فى النفس لم يصرفها عن الحق ، وكذلك الحق إذا بلغ أقصى أثره فى النفس لم يصرفها عن الجمال . وعلى هذا فإن الأديب لا يضحى بالمعنى الصادق إيثاراً لجمال الأسلوب ، والأديب العبقرى هو الذى لا يعجز عن الجمع بين الصدق والجمال فى وقت واحد ، إنه القادر على أن يفرغ المعنى الصادق فى قالب بليغ جميل(١) .

— ٤ —

وأخيراً يمكن أن نلخص مفهوم الجمال الأدبى على النحو التالى :

١ — كان السوفسطائيون يرون أن الجمال الأدبى يرجع إلى الشكل وروعة تأثيره ، وبلاغة أسلوبه ، لا إلى مضمونه ومحتواه ، فالقوة فوق الحق .

٢ — وذهب أفلاطون إلى الجمال المثالى المجرد فى نظريته (المثل) ، فالجمال الفنى عنده إنما يتحقق فى عرض الفضيلة ، أى فى المضمون ، مع العناية بالشكل .

٣ — ومفهوم الجمال عند (أرسطو) كمفهومه عند أستاذه (أفلاطون) ولكنه يرجعه إلى البراعة فى استعمال التشبيهات وإدراك العلاقة بين الأشياء ، وهو عنده نظام وتنسيق .

---

(١) راجع (ساعات بين الكتب) للعقاد ، وكتاب (علم الجمال) ترجمة أميرة حلمى مطر .

٤ — والجمال عند الكلاسيكيين يتمثل فى الأدب الذى يعكس (الحقيقة) الاجتماعية والنفسية والدينية . فلا شىء أجمل من الحقيقة ، مع العناية بصقل الأسلوب .

٥ — وبعد الكلاسيكية منذ أواخر القرن الثامن عشر ، حيث ظهرت الحركات الرومانتيكية والواقعية وغيرهما ، تنوعت بحوث الجمال ، وتعددت مفاهيمه ، واختلفت وجهات النظر حول تحديد الشىء الجميل . هل يقاس الجمال بالمنفعة ؟ أو أنه لا صلة له بها ؟ وما الوسائل التى يتحقق بها الجمال فى الأدب ؟ هل هى الصياغة ؟ أو التجسيم أو الوضوح أو الرمز أو تصوير الواقع ؟ وما إلى ذلك من الاتجاهات .

٦ — أما الجمال عند العرب ، فقد تمثل عند بعضهم فى تصوير الفضيلة كما نجد ذلك عند ابن قتيبة فى كتابه (الشعر والشعراء) .

أما قدامة بن جعفر فقد ربطه بالفكر الإغريقى . حيث وضع للشعر القواعد التى وضعها أرسطو له ، وعبد القاهر يرى الجمال فى الشكل والمعنى ، بحيث تتسق الألفاظ وترتب تبعاً لترتيب معانيها فى الذهن . مع ملاحظة اختيار الألفاظ الملائمة للمعنى . ووضعها فى مواضعها . وتآلف الألفاظ والجمل ائتلافاً يؤلف منها أسرة واحدة . فلا تكون هناك لفظة نابية فى مكانها . قلقة فى موضعها . غريبة عن أخواتها .

فالجمال يتحقق فى المعانى وترتيبها . والأسلوب ومطابقته لهذه المعانى . بترتيب ألفاظه . وتنسيقها وإيحائها . واستقرارها فى مواضعها . وما يحفل به من صور أخاذة . وخيال محلق . وتشبيه جميل . وما يتحلى فيه من اللفظة التى لا يصلح غيرها مكانها . والترتيب الذى لا ينتظم المعنى إلا به .

والذوق المرهف . والحس الفنى . والأريحية النفسية . مدار إدراك الجمال وتذوقه عند عبد القاهر .

٧ — فإذا انتهينا إلى عصرنا الحديث وجدنا فكرة الجمال تستند إلى الحرية التى قامت عليها الحركات التحررية فى أوربا كثورة على القيود الكلاسيكية القديمة .

فالجمال عند العقاد هو (الحرية): حرية الحياة فى انطلاقها . حرية الأحياء فى تحررهم من العبودية . حرية الفنان فى تحرره مما يثقله . حرية الأدب فى تخففه من قيوده .

الوحدة العضوية فى القصيدة

المقصود بالوحدة العضوية فى القصيدة : وحدة الموضوع ، ووحدة المشاعر التى يثيرها الموضوع ، وما تستلزمه هذه الوحدة من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً متسلسلا ، تتقدم فيه القصيدة شيئاً فشيئا ، حتى تنتهى بخاتمة ونتيجة منطقية لترتيب هذه الأفكار والصور . ومعنى ذلك أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية ، لكل جزء منها وظيفته التى يؤديها ، ثم يفضى إلى ما بعده من الأجزاء ، وهكذا ، فى تسلسل فكرى وشعورى .

وتقتضى هذه الوحدة أن يفكر الشاعر فى منهج قصيدته قبل نظمها ، وأن يخطط لخطواته فيها ، وأن يقدر الأثر الذى يريد أن يحدثه ، والنتيجة التى يريد الوصول إليها ؛ وأن يفكر كذلك فى الأجزاء التى تساعد على إحداث هذا الأثر ، وفى الأفكار والصور التى يشتمل عليها كل جزء ، ثم فى ترتيب وتنسيق الأفكار والصور والأجزاء ، بحيث تتتابع تتابعاً منطقيا ، وتتسلسل تسلسلا طبيعيا ، حتى تكون الصلة بين أجزاء القصيدة محكمة .

وهذا كله يقتضى أن تستوفى كل فكرة حظها فى موضعها المحدد لها ، قبل الانتقال إلى فكرة تالية ، فلا يتناول الشاعر الفكرة بعض التناول ، ثم ينتقل إلى أخرى ، ثم يعود للأولى ، فإن ذلك يحدث الاضطراب والتفكك فى بنية القصيدة ، على النحو الذى نراه فى رثاء أم السليك لولدها :

والمنايا رصد	للفتى حيث سلك
أى شىء حسن	لفتى لم يك لك ؟

وفى مجال ارتباط الجمال بالحق يرى (العقاد) أن الجمال إذا بلغ أقصى أثره فى النفس لم يصرفها عن الحق ، وكذلك الحق إذا بلغ أقصى أثره فى النفس لم يصرفها عن الجمال . وعلى هذا فإن الأديب لا يضحى بالمعنى الصادق إيثاراً لجمال الأسلوب ، والأديب العبقرى هو الذى لا يعجز عن الجمع بين الصدق والجمال فى وقت واحد ، إنه القادر على أن يفرغ المعنى الصادق فى قالب بليغ جميل(١) .

— ٤ —

وأخيراً يمكن أن نلخص مفهوم الجمال الأدبى على النحو التالى :

١ — كان السوفسطائيون يرون أن الجمال الأدبى يرجع إلى الشكل وروعة تأثيره ، وبلاغة أسلوبه ، لا إلى مضمونه ومحتواه ، فالقوة فوق الحق .

٢ — وذهب أفلاطون إلى الجمال المثالى المجرد فى نظريته (المثل) ، فالجمال الفنى عنده إنما يتحقق فى عرض الفضيلة ، أى فى المضمون ، مع العناية بالشكل .

٣ — ومفهوم الجمال عند (أرسطو) كمفهومه عند أستاذه (أفلاطون) ولكنه يرجعه إلى البراعة فى استعمال التشبيهات وإدراك العلاقة بين الأشياء ، وهو عنده نظام وتنسيق .

(١) راجع (ساعات بين الكتب) للعقاد ، وكتاب (علم الجمال) ترجمة أميرة حلمى مطر .

٤ — والجمال عند الكلاسيكيين يتمثل فى الأدب الذى يعكس (الحقيقة) الاجتماعية والنفسية والدينية . فلا شىء أجمل من الحقيقة ، مع العناية بصقل الأسلوب .

٥ — وبعد الكلاسيكية منذ أواخر القرن الثامن عشر ، حيث ظهرت الحركات الرومانتيكية والواقعية وغيرهما ، تنوعت بحوث الجمال ، وتعددت مفاهيمه . واختلفت وجهات النظر حول تحديد الشىء الجميل . هل يقاس الجمال بالمنفعة ؟ أو أنه لا صلة له بها ؟ وما الوسائل التى يتحقق بها الجمال فى الأدب ؟ هل هى الصياغة ؟ أو التجسيم أو الوضوح أو الرمز أو تصوير الواقع ؟ وما إلى ذلك من الاتجاهات .

٦ — أما الجمال عند العرب ، فقد تمثل عند بعضهم فى تصوير الفضيلة كما نجد ذلك عند ابن قتيبة فى كتابه (الشعر والشعراء) .

أما قدامة بن جعفر فقد ربطه بالفكر الإغريقى . حيث وضع للشعر القواعد التى وضعها أرسطو له ، وعبد القاهر يرى الجمال فى الشكل والمعنى ، بحيث تنسق الألفاظ وترتب تبعاً لترتيب معانيها فى الذهن . مع ملاحظة اختيار الألفاظ الملائمة للمعنى . ووضعها فى مواضعها . وتآلف الألفاظ والجمل ائتلافاً يؤلف منها أسرة واحدة . فلا تكون هناك لفظة نابية فى مكانها . قلقة فى موضعها . غريبة عن أخواتها .

فالجمال يتحقق فى المعانى وترتيبها . والأسلوب ومطابقته لهذه المعانى . بترتيب ألفاظه . وتنسيقها وإيحائها . واستقرارها فى مواضعها . وما يحفل به من صور أخاذة . وخيال محلق . وتشبيه جميل . وما يتحلى فيه من اللفظة التى لا يصلح غيرها مكانها . والترتيب الذى لا ينتظم المعنى إلا به .

والذوق المرهف . والحس الفنى . والأريحية النفسية . مدار إدراك الجمال وتذوقه عند عبد القاهر .

٧ — فإذا انتهينا إلى عصرنا الحديث وجدنا فكرة الجمال تستند إلى الحرية التى قامت عليها الحركات التحررية فى أوربا كثورة على القيود الكلاسيكية القديمة .

فالجمال عند العقاد هو (الحرية): حرية الحياة فى انطلاقها . حرية الأحياء فى تحررهم من العبودية . حرية الفنان فى تحرره مما يثقله . حرية الأدب فى تخففه من قيوده .

الوحدة العضوية فى القصيدة

المقصود بالوحدة العضوية فى القصيدة : وحدة الموضوع ، ووحدة المشاعر التى يثيرها الموضوع ، وما تستلزمه هذه الوحدة من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً متسلسلا ، تتقدم فيه القصيدة شيئاً فشيئا ، حتى تنتهى بخاتمة ونتيجة منطقية لترتيب هذه الأفكار والصور . . ومعنى ذلك أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية ، لكل جزء منها وظيفته التى يؤديها ، ثم يفضى إلى ما بعده من الأجزاء ، وهكذا ، فى تسلسل فكرى وشعورى .

وتقتضى هذه الوحدة أن يفكر الشاعر فى منهج قصيدته قبل نظمها ، وأن يخطط لخطواته فيها ، وأن يقدر الأثر الذى يريد أن يحدثه ، والنتيجة التى يريد الوصول إليها ؛ وأن يفكر كذلك فى الأجزاء التى تساعد على إحداث هذا الأثر ، وفى الأفكار والصور التى يشتمل عليها كل جزء ، ثم فى ترتيب وتنسيق الأفكار والصور والأجزاء ، بحيث تتتابع تتابعاً منطقيا ، وتتسلسل تسلسلا طبيعيا ، حتى تكون الصلة بين أجزاء القصيدة محكمة .

وهذا كله يقتضى أن تستوفى كل فكرة حظها فى موضعها المحدد لها ، قبل الانتقال إلى فكرة تالية ، فلا يتناول الشاعر الفكرة بعض التناول ، ثم ينتقل إلى أخرى ، ثم يعود للأولى ، فإن ذلك يحدث الاضطراب والتفكك فى بنية القصيدة ، على النحو الذى نراه فى رثاء أم السليك لولدها :

والمنايا رصد   للفتى حيث سلك

أى شىء حسن   لفتى لم يك لك ؟

كل شىء قاتـل حين تلقى أجلك
طال ما قد نلت فى غير كـد أملك

فهذه الأبيات على هذه الصورة التى وردت بها مفككة المعانى والأفكار، إذ أن البيت الثالث يرتبط بالأول فى فكرته، وكان حقه أن يقترن به، كما أن البيت الرابع يرتبط بالثانى، ولكنه فصل عنه. وهكذا تمزقت الأفكار، واضطربت فى القصيدة(١).

هذا هو مفهوم (الوحدة العضوية) فى القصيدة. ولكن هل هذه الوحدة يمكن أن تتحقق فى كل أجناس الشعر؟ وهل لابد منها فى كل لون من ألوانه؟ وهل عرفت القصيدة العربية هذا النوع من الوحدة؟.. ذلك ما سنعرفه فى العرض التالى:

— ١ —

الوحدة عند أرسطو:

أقدم الباحثين فى (الوحدة العضوية) هو (أرسطو) فى كتابه (الشعر)، وقد قصرها على المسرحيات والملاحم، من حيث إنها تقوم على (المحاكاة)، والمحاكاة تعتمد على وحدة الحكاية أو الأسطورة (أى وحدة الحدث).

وتنشأ وحدة المحاكاة من وحدة الموضوع. فيجب أن يكون الفعل واحداً تاماً، ويجب أن تؤلف الخرافة بحيث تكون درامية وتدور حول

(١) راجع (النقد الأدبى الحديث) لغنيمى هلال فى موضوع (الوحدة العضوية).

فعل واحد تام كله. له بداية ووسط ونهاية. لأنه إذا كان واحداً تاماً كالكائن الحى أنتج اللذة الخاصة به. ولهذا يجب أن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع ...(١)

ومعنى هذا أن أرسطو لم ينظر إلى هذه الوحدة إلا فى الشعر القائم على المحاكاة، حيث يقول: «فذوو النفوس النبيلة من الشعراء حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء، وذوو النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنياء.

أما الشعر الغنائى فلم يقصد إليه لأنه ليس شعر محاكاة، وليس موضوعياً، وإنما هو شعر ذاتى، يترجم فيه الشاعر عن إحساسه وانفعاله فى دفقات شعورية لا تخضع لهندسة فكرية، أو تخطيط منطقى، أو تسلسل حتمى، له بداية ووسط ونهاية، على نحو ما تخضع له الملاحم والمسرحيات.

وهكذا ظل الكلاسيكيون فى أوربا يفهمون (الوحدة العضوية) هذا الفهم الذى حدده أرسطو،

— ٢ —

القصيدة العربية ومنهجها:

ولقد نشأ الشعر العربى نشأة غنائية. وارتبط بالغناء عند أقدم الشعراء. حيث كان الشاعر الجاهلى يتغنى بشعره. وبعضهم كان يوقعه على بعض الآلات الموسيقية كالصنج. ولهذا عبروا عن إلقاء الشعر بالإنشاد. وكان منه الحداء الذى كان يحدون به الإبل فى أسفارهم.

(١) راجع كتاب (الشعر) لأرسطو ترجمة الدكتور عبدالرحمن بدوى ص ١٣

وظل هذا الغناء نفسه مرتبطا بأدوات موسيقية مختلفة عرفوها وتحدثوا عنها، كالمزهر والدف والصنج، والبربط، وهو آلة موسيقية سمعها علقمة ابن عبدة فى رحلاته إلى بلاط الغساسنة. وقد أكثر الشعراء من ذكر القيان والآلات الموسيقية فى شعرهم، كما يقول علقمة:

قد أشهد الشرب فيهم مزهر رنم ... والقوم تصرعهم صهباء خرطوم

وكما يقول الأعشى:

ومستجيب تخال الصنج يسمعه ... إذا ترجع فيه القينة الفضل (١)

وليس يعنينا هنا أن نسترسل فى غنائية القصيدة العربية من حيث صورتها وأوزانها وقوافيها، ولا من حيث ارتباطها بالغناء وأدواته. وإنما الذى يعنينا هو أن نقرر أنها كانت غنائية محضة بمعنى أنها ذاتية تعبر عن انفعال الشاعر، وتعكس مشاعره، ولم تكن موضوعية تعالج ملحمة، أو تتناول مسرحية. وقد ظلت على هذا النحو، حتى عصرنا هذا الحديث الذى أدخل فيه شوقى فن المسرحية لأول مرة فيما نرجح.

ولكن هل تحققت لها هذه (الوحده العضوية) بالمفهوم الذى عرفناه فى الملاحم والمسرحيات؟

إذا رجعنا إلى القصيدة الجاهلية فى نظامها ومنهجها لم نجد فيها وحدة موضوعية. فالشاعر يستهلها بالنسيب، ثم ينتقل إلى وصف ناقته، وقد يلم بوصف ما يشاهده فى الصحراء، حتى يخلص إلى غرضه من مدح أو فخر

---

(١) المستجيب: العود. الفضل: اللابسة ثوباً واحداً.

ونحو ذلك. ولا يكاد يشذ عن هذا النهج شاعر من الشعراء.

هذا هو منهج القصيدة القديمة: تعدد فى الأغراض والأفكار، وانتقال من موضوع إلى موضوع، ومن فكرة إلى فكرة. وقد يفاجىء الشاعر سامعيه بهذا الانتقال، وقد يحسن التخلص من غرض إلى غرض فى رفق ولطف.

يقول ابن رشيق: «وكانت العرب لا تذهب هذا المذهب - أى حسن التخلص - فى الخروج إلى المدح، بل يقولون عند فراغهم من نعت الإبل وذكر القفار: (دع ذا — عد عن ذا)، ويأخذون فيما يريدون، أو يأتون بإن المشددة ابتداء لما يقصدونه، ولربما قالوا: إلى فلان قصدت. فإذا لم يكن خروج الشاعر إلى المدح متصلا بما قبله، أو كان مفصولا بمثل: عد عن ذا. سمى: طفرة وانقطاعا»(١).

وقد سجل لنا ابن قتيبة (م ٢٧٦ هـ) منهج القصيدة العربية فى تعدد أغراضها، على هذا النحو حيث يقول:

«وسمعت بعض أهل العلم يقول: إن مقصد القصائد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فشكا وبكى، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد فى الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الشوق وألم الوجد، ليميل نحوه القلوب، ويصرف نحوه الوجوه، ويستدعى به إصغاء الأسماع إليه،

---

(١) العمدة ج ١ ص ١٥٩

لأن النسيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب . . فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له ، عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل فى شعره ، وشكا التعب والسهر وسرى الليل وإنضاء الراحلة ، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء ، وقرر عنده ما ناله من المكاره فى السير، بدأ المديح فبعثه على المكافأة . وهزه على السماح . فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام »(١) .

فابن قتيبة يتعصب لهذا المنهج ، ويدافع عنه ، ويدعو إليه ، ويبرره ، وكأنه بهذا التبرير يحاول أن يربط بين موضوعات القصيدة ربطا عضويا ، تتدرج فيه الموضوعات مرتبة ترتيبا منطقيا مسلسلا . أى أن الوحدة العضوية تتمثل هنا فى ارتباط الموضوعات ارتباطا عضويا منسقا .

ومع ذلك فليست هذه هى الوحدة العضوية المقصودة فى الموضوع الواحد ، وفى ارتباط أبيات القصيدة بعضها ببعض فى وحدة متماسكة . فالقصيدة العربية القديمة - كما نعلم - تقوم فى وحدتها على البيت الواحد المستقل بمعناه . ومهما يكن حسن التخلص من غرض إلى غرض، فإنه لا يحقق هذه الوحدة ، ولا يزال من الممكن تقديم بعض الأبيات أو تأخيرها أو بترها دون أن يؤثر ذلك فى القصيدة .

على أن العربى فى جاهليته وبداوته ، لم يكن فيما نظن ليفكر فى ترتيب هذه الموضوعات ، وينسقها فى ذهنه على هذا النحو الذى صوره ابن قتيبة .

كل ما هنالك أننا نحس فى هذه القصائد الغنائية ما يمكن أن نطلق عليه

(١) الشعر والشعراء : ط ١٩٣٢ ص ١٤ وما بعدها .

اسم (الوحدة الشعورية) ، فالطبيعة التى فرضت على الشاعر الجاهلى كثرة التنقل والارتحال طلبا للغيث وانتجاعا للكلأ ، قد رسخت فى نفسه الحنين لذكريات هواه ، وملاعب صباه ، فكلما مر بهذه الملاعب والديار ، وقد أصبحت طلولا دوارس ، هاجت أشواقه ونكأت جراحه ، وقد أصبح هذا الشعور جزءاً من نفسه، لا يكاد يفارقها ، ولا يكاد الشاعر يتخلص منه سواء مر بهذه الديار الدوارس أو لم يمر بها . فهو يصدر به مدحه أو فخره أو وصفه . ذلك أنه إحساس يغلب عليه فى كل أمر من أموره، فلا يستطيع له دفعا ، ولا يجد منه بدا ، وقل مثل هذا فى علاقته بناقته ، وبالصحراء وما يطرد فيها من ظبى نافر ، أو وحش آبد . فكل هذه الأشياء ترتبط بشعوره وحياته ارتباطا قويا على اختلاف درجاتها فى هذا الارتباط .

فهناك إذن شعور واحد يربط بين هذه الأشياء فى نفس الشاعر . ومن هنا تأتى (الوحدة الشعورية) التى تجمع فى كل قصيدة غنائية بين جملة من الأحاسيس والمشاعر المتشابهة فى وحدة شعورية . مهما تعددت الأغراض أو الأفكار ومهما افتقدت الوحدة العضوية بين أبياتها .

وإذن فلم تكن فى القصيدة الجاهلية وحدة عضوية تقوم على وحدة الموضوع . ووحدة الفكرة ووحدة المشاعر معاً . وإنما هى وحدة خارجية لا رباط فيها إلا من ناحية خيال الجاهلى وحاله النفسية ، وهذا الرباط كان ضرورة اقتضتها حياته البدوية ، ثم أصبح تقليدا على مر العصور .

ويتقدم الزمن حتى نرى من يثور على هذا النهج ، فيسخر من استهلال القصائد الوقوف على الأطلال والدمن ، كما صنع أبو نواس ، ونجد من يستهلها بالخمر ونحوها . ثم تعمل الثقافة الحضارية عملها فى العقول والأفكار

فنجد التخلص المتلطف من غرض إلى غرض ، والربط المحكم بين موضوع وموضوع ، فيما أسماه النقاد بحسن التخلص . ولكن القصيدة تظل على حالها المعهود ، فلا ترتبط أبيات كل موضوع من موضوعاتها ارتباطا عضوياً ، ولا تتصل أجزاؤها اتصالا يحقق لها الوحدة العضوية المنشودة . فما يزال الارتباط الشديد بين البيت وما بعده عيبا من عيوب القافية ، وهو (التضمين) ، بينما هو عند دعاة الوحدة العضوية حسنة ، بل ضرورة .

— ٣ —

الوحدة فى النقد العربى القديم :

على أننا نقرأ للنقاد العرب القدامى ما يظن معه أنهم يرددون فكرة أرسطو عن (الوحدة) من جديد ، ويدعون إليها:

١ — فالجاحظ يقول : « إن أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا ، وسبك سبكا واحدا » .

ولكن هذا التلاحم غير ما أراده أرسطو من حيث تأليف الأجزاء وتعاقبها فى الفعل الملحمى الواحد . إنما هو الانسجام والتناسق بين أجزاء الجمل أو بين الجمل ، باتساقها . وسهولة مخارج حروفها . وجزالة ألفاظها ونحو ذلك .

٢ — وابن قتيبة يرى من التكلف أن يقرن البيت بغير جاره ، كما روى عن عمرو بن لجأ أنه قال لأحد الشعراء : أنا أشعر منك لأنى أقول البيت

وأخاه ، وأنت تقول البيت وابن عمه (١) .

وأكبر الظن أنه يريد بهذه الأخوة استواء الأبيات فى قوتها وجزالتها واتساق معانيها .

٣ — و (ابن طباطبا) م ٣٢٢ هـ يقول : « إن الشاعر ينبغى له أن يتأمل فى تأليف شعره ، وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه . فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها . . . وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما ينسق به أوله مع آخره ؛ فإن تقدم بيت على بيت دخله الخلل . كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها . فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها . والأمثال السائرة الموسومة باختصارها ، لم يحسن نظمه . بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها ، نسجاً وحسنا ، وفصاحة وجزالة ألفاظ . ودقة معان ، وصواب تأليف . ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه الى غيره خروجا لطيفا . حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا . لا تناقض فى معانيها . ولا وهى فى مبانيها . ولا تكلف فى نسجها » (٢) .

٤ — ويقول (الحاتمى) م ٣٨٤ هـ : « مثل القصيدة مثل الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض . فمتى انفصل واحد عن الآخر . وباينه فى صحة التركيب . غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه . وتعفى معالمه (٣) » .

---

(١) الشعر والشعراء جـ ١ ص ٩٠

(٢) عيار الشعر ص ١٢٤ وما بعدها .

(٣) العمدة لابن رشيق جـ ٢ ص ٩٤ .

ومهما يبدو من تأثر ابن طباطبا والحاتمى بأسلوب أرسطو فى الوحدة العضوية ، فإنهما يقصدان اطراد النظم ، وإحكام الربط بين موضوعات القصيدة ومعانيها المختلفة ، وتوثيق الصلات بين خواطرها، بحسن الانتقال من معنى إلى آخر ، ومن غرض إلى غيره ، بعد استيفاء كل معنى على حدة ، كما يقصدان إلى استواء القصيدة فى الجزالة والفصاحة ، والتوفيق بين معانيها وألفاظها ، والعمل على تجريدها من الحشو ، حتى لا ينسى السامع سياق الكلام الذى بدىء به ؛ وعدم المباعدة بين الكلمة وأختها ، ونحو ذلك .

ولعل ابن طباطبا يقصد بقوله : (فإن تقدم بيت على بيت . . الخ) السبق أو التفوق فى الخصائص الفنية من القوة والجزالة وصحة المعنى ونحو ذلك .

فالوحدة المقصودة فى كلام هؤلاء النقاد هى الانسجام بين الألفاظ والمعانى ، والائتلاف بين الجمل ، والتحام الأغراض ، وارتباط المعانى ، واتحاد القصيدة واستواؤها فى براعة النسج ، وحسن التأليف، وصحة المعانى وفصاحة الألفاظ .

إذ لا يعقل أن يسلموا بتعداد الأغراض ، وتنوع المعانى والخواطر ، ثم يفكرون فى تلك الوحدة العضوية التى لا تحققها إلا وحدة الفعل .

لقد قرأنا تبرير ابن قتيبة لمنهج القصيدة فى تعدد أغراضها ، وتنوع خواطرها ، وكل ما هنالك أن هؤلاء النقاد يطالبون بالربط المحكم بين هذه الأجزاء والأغراض . فهذا ابن طباطبا نفسه يؤكد ذلك بقوله : « إن للشعر فصولا كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه

فى فنونه ، صلة لطيفة ، فيتخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستماحة ، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافى والنوق، بألطف تخلص، بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله، بل يكون متصلا به ، ممتزجا معه »[1] .

فالوحدة عند هؤلاء النقاد تتمثل على هذا النحو من التحام الأجزاء أى الأغراض ، وإن لم تلتحم أبيات كل غرض على حدة . إذن فيمكن القول بأن فكرة الوحدة فى النقد العربى القديم موجودة ، لكن بمعنى إجادة وصل أجزاء القصيدة (أى أغراضها) ، وإن لم تكن بين جزئيات هذه الأجزاء نفسها صلة .

٥ — وحين نصل إلى (ابن الأثير) نجده يقترب ، إلى حد ما ، من الوحدة العضوية . حيث يؤكد على توثيق الصلة بين اللفظ والمعنى ، بما يمكن أن يسمى (الوحدة الفنية) ، فالشاعر الحاذق هو الذى يجعل الألفاظ خادمة للمعانى ، بتحسينها ، وترقيق حواشيها ، وصقل أطرافها . ثم هو الذى يجعل حديثه عن كل معنى من المعانى آخذاً بعضه برقاب بعض ، من غير أن يقطع كلامه ويستأنف كلاما آخر ... بل إنه ليصرح بأن (التضمين) الذى عده النقاد من قبله عيبا ليس بعيب ، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر فى تعلق أحدهما بالآخر . والفقرتين من النثر فى تعلق إحداهما بالأخرى ... والفقر المسجوعة التى يرتبط بعضها ببعض قد وردت فى القرآن الكريم فى مواضع عدة ، من ذلك قوله تعالى : « فأقبل بعضهم على بعض يتساءلون ،

(١) عيار الشعر : ١٧٨ وما بعدها .

قال قائل منهم إنه كان لى قرين ، يقول أئنك لمن المصدقين ... الآيات »(١).

- ٤ -

الوحدة فى النقد الأوربى الحديث :

ونعود إلى النقد الأوربى الحديث :

١ — حيث نجد (الرومانتيكيين) يسترسلون مع عواطفهم فى سبيل إثبات الفردية الضائعة ، أو الذات الشاعرة الحالمة ، ومن هنا تستلزم القصيدة حركة داخلية تواكب حركة الذات نحو هدفها ، فتبدو القصيدة ذات بنية حية ، فحين نتذوق كل جزء من أجزاء القصيدة تزداد لذتنا بالكل خلال هذا التذوق الذى يؤدى بنا إلى إدراك النموذج الكلى للقصيدة الكاملة . فى القصيدة إذن عمل تتآزر أجزاؤه، وتنسجم وتتساند ولا يمكن أن تكون القصيدة سلسلة من الأبيات الجذابة التى يستقل كل منها بنفسه ، دون أن تكون لكل بيت علاقة حتمية ببقية العمل الشعرى .

٢ — و (الرمزيون) يرون أن الألوان والأصوات والمشمومات تنبعث من مجال وجدانى واحد ، فنقل صفات بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسى كما هو أو قريبا منه ، من المنشىء إلى المتذوق . فالكون نبصره من خلال ذواتنا ، وحقائقه مختبئة وراء الأشكال الرمزية التى تجمع

(١) راجع (المثل السائر) ص ١٣٧ وما بعدها .

الصور والأفكار والنغمات ، واجتماعها يمثل نظاما متكاملا يشمل التركيب العضوى كله (١) .

- ٥ -

الوحدة فى النقد العربى الحديث :

أما النقد العربى الحديث فإن الوحدة فيه تتردد على هذا النحو :

١ — يقول (خليل مطران) فى مقدمة (ديوان الخليل) :

« هذا شعر ... لا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ، ولو أنكر جاره ، وشاتم أخاه ،.. بل ينظر إلى جمال البيت فى ذاته وفى موضعه ، وإلى القصيدة فى تركيبها ، وفى ترتيبها ، وفى تناسق معانيها وتوافقها . . . مع مطابقة كل ذلك للحقيقة ، وشفوفه عن الشعور الحر ... »

فمطران لا ينظر إلى جمال البيت المفرد فقط على نحو ما كان ينظر إليه القدماء ، ولكنه مع ذلك يلاحظ موضعه . كما يلاحظ تركيب القصيدة وترتيبها ، وتناسق معانيها ، على نحو ما يرى دعاة الوحدة ، وهو مع ذلك يهتم بالمطابقة بين الشكل والموضوع فيما نسميه (الوحدة الفنية) .

(١) راجع (النقد الأدبى الحديث) لغنيمى هلال ، و (الأدب الهادف) لمحمود تيمور .

ومطران يمثل طبقة وسطى بين المجددين والمحافظين، ولاغرو فقد كان يسير بخطى وئيدة حذرة نحو التجديد، تجمع بين التحرر والحفاظ.

* * *

٢ – أما (العقاد) فقد تبلورت (الوحدة العضوية) عنده على هذا النحو من آرائه:

«إنك ترى الارتباط قليلا بين المعانى فى القصيدة العربية على عكس القصيدة الغربية. فالأبيات العربية طفرة بعد طفرة، والأبيات الغربية موجة تدخل فى موجة، لاتنفصل من التيار المسلسل الفياض»

وسبب ذلك عنده أن الحس لا يربط بين المعانى، وإنما التصوير والعاطفة والملكة الشعرية. فإذا تعود الإنسان أن يتصور وأن يعطف وأن يشعر تعود أن يدرك المعانى الواسعة والسوانح النفسية، فيأتى بالفكرة لايستوعبها البيت الواحد. وإذا هو لم يتعود إلا أن ينقل عن الحواس الظاهرة وقف إدراكه عند المتفرقات، فأغنته طفرة البيت عن تماسك الأبيات(٢).

وهذا قريب من رأى (كولريج). وتشبيه الوحدة الداخلية للعمل الفنى بالموجة تدخل فى موجة قريب من تشبيه هذا الناقد بالأفعى رمز القوة عند قدماء المصريين، من حيث أن الحركة الظاهرة لكل منهما نتيجة للحركة الخفية التى تعمل فى كيان البحر وينساب بها الثعبان.

(١) راجع (ساعات بين الكتب) ص ٣٤٦

ويقول العقاد:

«إن القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنيا تاما، يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقى بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها. فالقصيدة كالجسم الحى، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين، أو القدم عن الكف، أو القلب عن المعدة. أو هى كالبيت المقسم، لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها، ولا قوام لفن بغير ذلك»(١)

فالقصيدة عمل فنى متكامل تتسلسل أجزاؤه تسلسلا منطقيا، وينمو كل بيت فيه نموا عضويا، فلا تستطيع تقديمه أو تأخيره أو حذفه.

ومن علامة الكمال الفنى فيها أن تسمى باسم، ويوضع لها عنوان، لأن الأسماء تتبع المسميات، والعناوين تلصق بالموضوعات. فإذا وجدت القصيدة مجموعا مبددا من أبيات متفرقة، لاتؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية فذلك هو التفكك.

وعلى هذا الأساس نقد العقاد شعر شوقى، وتناول قصيدته فى رثاء مصطفى كامل، التى مطلعها:

المشرقان عليك ينتحبان ... قاصيهما فى مأتم والدانى

فرتب أبياتها ترتيبا آخر غير ترتيب شوقى لها، ليدل على أنها أبيات

(١) الديوان جـ ٢ ص ٤٥ وما بعدها

متفرقة ، لا تؤلف بينها وحدة ، ولا يجمع بينها ارتباط عضوى ، بحيث لو قدم فيها أو أخر أو حذف لا تزيد ولا تنقص ، ولا تخسر حسنة كانت لها ، بل لعلها تربح ، إذ تعود أحسن نسقا ، وأقرب نظاماً .

على أن (العقاد) نفسه لم يحقق هذه الوحدة فى شعره، أو لم يلتزم بها، فقد عدل فى نظام كثير من قصائده بالحذف والزيادة والتغيير ، كلما أعاد نشرها ، أو جدد طبعات دواوينه . كما فى قصائده (الحب الأول ـ الشاعر الأعمى ـ سباق الشياطين ـ رثاء طفلة ـ الكروان ... الخ) .

وقد تناول (محمد مندور) قصيدة من قصائده ، فأعاد ترتيب أبياتها ، ترتيبا يختلف عن ترتيب العقاد لها ، وواجهه بمثل ما واجه به شوقى فى رثاء مصطفى كامل ، ليبين للعقاد تحامله عليه ، ووقوعه فى مثل ما اتهم شوقى به ، ثم يخلص (مندور) من ذلك إلى القول بأن الوحدة العضوية كما أرادها أرسطو لا تتحقق فى القصيدة الغنائية ، لأنها دفقات شعورية لا تخضع لهندسة فكرية أو تخطيط منطقى . وإنما تخضع لذلك القصة والمسرحية(١) .

فالشعر الغنائى انفعالات متتالية ، متعددة ، متباينة .

وبعض النقاد يرى أن العقاد لم يأت بجديد فى دعوته هذه ، فهو يردد الوحدة التى قررها أرسطو من قبل ، ولكنه يحاول تطبيقها على الشعر الغنائى .

وبعضهم يرى أن الوحدة فى ذهنه هى وحدة الموضوع ، أو وحدة

(١) النقد والنقاد المعاصرون لمندور ١١٣ وما بعدها .

الخاطرة ، أو وحدة المعنى، بدليل حديثه عن الوحدة المعنوية ، فهو لا يريد الوحدة العضوية . وقد نقول هنا : إنه يقصد بعبارة (المعنوية) أن الوحدة العضوية ليست أمراً حسياً ، بل هى شىء معنوى لا يراها إلا الناقد البصير.

* * *

٣ ـ ويرى (المازنى) أن الشعر وليد الإرادة والإحساس . فعلى الشاعر أن يصور عواطفه بحسب انطباعها فى ذهنه وأن يلائم بين أطراف كلامه ، ويساوق بين أغراضه ، ويبنى بعضاً منها على بعض ، ويجعل هذا بسبب من ذاك . وأن يتخير اللفظ الأقرب دلالة على مراده ، والأوضح إبانة عن معناه .

ويبدو أن المازنى لا يطالب أكثر من الوحدة الفنية التى يتسق فيها الشكل مع المضمون ، والوحدة المعنوية أو الشعورية التى تحقق الارتباط بين أجزاء القصيدة على نحو ما قررناه من قبل(١) .

* * *

٤ ـ أما (عبد الرحمن شكرى) فقد كانت آراؤه قريبة من آراء العقاد، حيث يرى أن القصيدة (فرد كامل) ، وأن قيمة البيت فى الصلة التى بين معناه وموضوع القصيدة ، لأن البيت جزء مكمل . ولا يصح أن يكون شاذا

(١) راجع (حصاد الهشيم) للمازنى .

خارجا عن معناه من القصيدة. ينبغى أن ننظر إلى القصيدة من حيث هى فرد كامل ، لا من حيث هى أبيات مستقلة وعلى الشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة ، وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير .

ومع ذلك فما أظن أنه اندفع فى تيار الوحدة العضوية كما اندفع العقاد ، فهو لا يعدو المطالبة بالوحدة الفنية التى طالب بها المازنى .

على أنه أجرى تعديلات كثيرة فى كثير من قصائده ، على نحو ماصنع العقاد ، مثل قصيدته (صوتك) التى بعث بها فى رسالة إلى فؤاد صروف عام ١٩٤٤ ، ثم فى مجلة (الهلال) عام ١٩٥٠ (٢)

* * *

٥ — والوحدة عند (جماعة أبولو) هى تنسيق الأفكار والصور الشعرية والأخيلة والعواطف ومراعاة النسب بينها وبين الشكل الخارجى أو البناء الفنى ، بحيث يخرج العمل الأدبى متناسق الشكل والموضوع (٢).

وهكذا تكتمل عندهم الوحدة بأنواعها الموضوعية والعضوية والفنية والشعورية ، كما يقول مصطفى السحرتى : « إن الوحدة هى الرباط الذى يضم التجربة والصور والإنفعالات والموسيقى والألفاظ فى وشاح أثيرى خفى ... ولا يقف هيكل الوحدة عند التسلسل المنطقى ، ولا الصور

(١) انظر مقدمة ديوانه (الخطرات)
(٢) جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث لعبد العزيز الدسوقى

الحية ، ولا الموسيقى المتوائمة مع معانى القصيدة ؛ بل إن للألفاظ ودقة اختيارها ، ووضعها فى مكانها الواجب ، دخلا كبيراً فى تكوين هذا الهيكل ... وبهذه الوحدة يتكامل القصيد ؛ وتدب فيه الحياة .. ونلمح هذه الوحدة ابتداء من دوران أبيات القصيدة دورانا منطقيا شعوريا ، وتنتقل هذه الأبيات انتقالا فكريا من حالة إلى حالة ؛ وهذا مايسمى بالتطور الكيفى للشكل ؛ ثم يأتى هذا الدوران من توافر التجربة الشعرية وعرضها عرضا جميلا وصياغتها صياغة محكمة. لاهى بالطويلة (المجرجرة) ولا بالقصيرة الكاشفة ؛ فإذا اختلطت التجربة أو رف عليها اللبس اضطربت الوحدة، وتخلع بنيانها(١) .

— ٦ —

هذه هى الوحدة بأشكالها الموضوعية والعضوية والفنية كما يدعو إليها النقاد المحدثون ، وكما لم تعرفها القصيدة العربية القديمة ، وإن توفر لها نوع من الربط الذهنى أو الشعورى النفسى بين تجارب الشاعر . كأن يقصد ممدوحا ، فيمر فى طريقه إليه بالطلل فيبكيه، وتحمله الناقة فيصفها، وتصادفه مشاهد فى الطريق فيصورها ، ويصل إلى الممدوح فيتغنى بمعروفه .

فالقصيدة الحديثة لا تعالج أكثر من موضوع واحد ، ولم تعد الوحدة فيها متمثلة فى البيت وحده ؛ وإنما هى عمل متكامل ، وبنية عضوية حية ؛ تترابط صورها ، وتتفاعل عناصرها تفاعل الأعضاء المختلفة فى الجسم

(١) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ص ٨٢ وما بعدها .

الحى(١) ، بمعنى أنها تكون ذات بنية حية تنمو من داخلها فى اتساق تام نحو نهايتها ، كالتدرج من البذرة إلى الثمرة .

ومع أننا لا نؤمن بضرورة الوحدة العضوية فى القصيدة الغنائية ، على هذا النحو الذى يوجه هؤلاء الدعاة إليها من نقادنا المحدثين . ومع أنهم لم يستطيعوا تطبيقها تطبيقا كاملا . فإننا قد نسلم بتحقق هذه الوحدت فى بعض النماذج الغنائية ، مثل :

١ – قصيدة أبى القاسم الشابى التى يصور فيها مأساة حياته تصويراً رائعاً ، تلتحم فيه مشاعره بالصور الخلابة الموحية فى وحدة فنية ، وتنساب أفكاره فى تسلسل منظم ، واتساق عضوى ، وتدرج منطقى إلى النهاية التى يتعجلها فى وادى الموت :

نحن نمشى وحولنا هذه الأكوان تمشى ، لكن لأية غايه ؟
ن نشدو مع العصافير للشمس وهـذا الربيع ينفخ نايه
نحن نتلو رواية الكون للموت، ولكن ماذا ختام الروايه ؟
هكذاقلت للرياح،فقالت   سل ضمير الوجودكيف البدايه؟
ثم ماذا ؟ هاذا أنا صرت فى الدنيا بعيدا عن لهوها وغناها
فى ظلال الفناء أدفن أيامى ولا أستطيع حتى بكاها
وزهور الحياةتهوى بصمت   محزن مفجع على قدميا
جف سحر الحياة ياقلبى الباكى فهيا نجرب الموت هيا

(١) راجع (الأدب وفنونه) لعز الدين اسماعيل .

ومع ذلك فلعل الحوار القصصى فى هذه القصيدة هو الذى هيأ لهذه التجربة الضبابية اليائسة هذا الاتساق المنتظم،والتسلسل المتدرج،والارتباط العضوى .

٢ – وقصيدة (أخى) لميخائيل نعيمه ، تتمثل فيها الوحدة العضوية ، حيث نراها كالبنية الحية فى بناء القصيدة :

أخى إن ضج بعد الحرب غربى بأعماله
وقدس ذكر من ماتوا   وعظم بطش أبطاله
فلا تهزج لمن سادوا   ولا تشمت بمن دانا
بل اركع صامتا مثلى   بقلب خاشع دامى
لنبكى حظ موتانا
أخى إن عاد بعد الحرب جنـدى لأوطانه
وألقى جسمه المنهـوك فى أحضان خلانه
فلا تطلب إذا ماعـدت للأوطان خلانا
لأن الجـوع لم يترك لنا صحبا نناجيهم
سوى أشباح موتانا
أخى قد تم مالو لم نشأه نحـن ما تما
وقد عم البلاء ولو أردنا نحـن ما عما
فلا تندب فأذن الغـير لاتصغى لشكوانا
بل اتبعنى لنحفر خندقا بالرفش والمعول
نوارى فيه موتانا

أخى من نحن ؟ لا وطن ولا أهل ولا جار

إذا نمنا إذا قمنا   ردانا الخزى والعار

لقد خمت بنا الدنيا   كما خمت بموتانا

فهات الرفش واتبعنى   لنحفر خندقا آخر

نوارى فيه أحيانا

فهو يصور حال الشرق العربى بعد الحرب العالمية الأولى ، وكيف ساقه الغرب إليها سوق القطيع ، ضحاياه وقعوا فيها ليغنم الأجنبى ، وأحياؤه يعانون نتائج بؤس الحرب . لا يصغى لشكواهم أحد ، فحياتهم موت ، وأولى بهم ظلام القبور من هذه الحياة . فالشاعر فى هذا التصوير العضوى يتدرج شيئا فشيئاً ، حتى ينتهى إلى خاتمة طبيعية .

إنه يوازن بين حال الغرب فى سلطانه وبطولته ، وبين حال الشرق فى تبعيته له ، ثم يتدرج فى تصوير هذه الحال البائسة ، حتى ينتهى إلى تصوير الأحياء فى لباس الخزى والعار ، وانتهى إلى أن أشرف من هذه الحال حفر اللحد ، وهى نهاية طبيعية لتسلسل الصور التى ساقها ، وفيها تقدمت القصيدة نحو النهاية فى حركة نامية[1] .

٣ — ولعل قصيدة (النهر المتجمد) لهذا الشاعر نفسه ، تمثل الوحدة

---

(١) راجع (النقد الأدبى الحديث) لغنيمى هلال ٤٠٥ ومابعدها ، و(محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى) للدكتور مندور .

الموضوعية والعضوية والفنيــة والشعورية كما يراها هؤلاء النقاد .

وفيها يقول :

يانهر هل نضبت مياهك فانقطعت عن الخرير

أم قد هرمت وخار عزمك ، فانثنيت عن المسير

بالأمس كنتَ مرنما بين الحدائق والزهور

تتلو على الدنيا وما فيها أحاديث الدهور

واليوم قد هبطت عليك سكينة اللحد العميق

بالأمس كنت إذا سمعت . تنهدى وتوجعى

تبكى ، وها أبكى أنا وحدى ولا تبكى معى

ماذا جرى لك بعد ما قد كنت تهزج فى الصباح

هل أجهدتك كآبتى ، وسمعت ندبى والنواح

ماهذه الأكفان أم هذى قيود من جليد

قد كبلتك وذللتك بها يد البرد الشديد

ها حولك الصفصاف لا ورق عليه ولا جمال

يجثو كئيبا كلما مرت به ريح الشمال

تأتيه أسراب من الغربان تنعق فى الفضا

فكأنها ترثى شبابا من حياتك قد مضى

لكن سينصرف الشتا ، وتعود أيام الربيع

فتفك جسمك من عقال مكنته يد الصقيع

وتكر موجتك النقيـة حرة نحو البحار
حبلى بأسرار البقا ، تملى بأنوار النهار
وتعود تبسم إذ يلاطف وجهك الصافى النسيم
وتعود تسبح فى مياهك أنجم الليـل البهيم

* * *

قد كان لى يا نهر قلب ضاحك مثل المروج
حر كقلبك فيه أهـواء وآمال تموج
قد كان يضحى غير ما يمسى ولا يشكو الملل
واليوم قد جمدت كوجهك فيه أمواج الأمل

* * *

يانهر ذا قلبى أراه كما أراك مكبلا
والفرق أنك سوف تنشط من عقالك . وهو لا

فالقصيدة كما ترى عمل فنى متكامل ، له أوله ، وله آخره ، موضوعها واحد تتسلسل جزئياته تسلسلا منطقياً ، بحيث ينمو كل بيت نمواً عضوياً ، فلا نستطيع تقديمه على غيره ، ولا تأخيره ، ولا حذفه ؛ وإلا ظهرت القصيدة مشوهة مبتورة ، ولم تسر الوحدة فيها سيرها الطبيعى .

الوحدة النفسية والفنية متكاملة ، فجو الأسى يسودها كلها ويشيع فيها ، والأسلوب يوائم التجربة ويواكبها بموسيقاه الهادئة الملائمة لجو

الأسى ، والصور الحزينة التى يرسمها الشاعر للنهر فى جموده تعطى جوا نفسياً منسجما .

إن القصيدة تبدأ بسؤال النهر عن سر كآبته وجموده بعد أن كان فرحاً منطلقاً . وهنا يتذكر الشاعر أنه كان يأتيه باكيا فيرده ضاحكا مسروراً ، فماذا جرى ؟ هل جمدته كآبة الشاعر ؟ أم أن المصائب التى أحست الشاعر قد أخرسته هو الآخر ؟ ويأخذ الشاعر فى وصف الصور الكئيبة التى تحيط بالنهر ؛ ثم يعزيه بالربيع الذى سيفك قيوده ، ويعيد جريانه ؛ فيسترد حريته وابتسامته ، حيث يزدهر من حوله الصفصاف ، وتغرد الطيور ، ويلاطفه النسيم ، وهنا يوازن الشاعر بينه وبين النهر ؛ فقلبه كان يموج بالأمل كأمواج النهر ، ويضحك للحياة كضحكات المروج ، ولكنه الآن كالنهر تتجمد فيه أمواج الأمل ؛ غير أن النهر سينشط من عقاله ، أما قلبه هو فسيظل حزيناً لا يعود إلى ابتهاجه .

فالانتقال من بيت إلى بيت انتقال طبيعى . يتسق مع الجو الشعورى العام للقصيدة ، بحيث يصل القارىء إلى آخر بيت فيها ؛ وقد أحس أن الشاعر قد أفرغ تجربته كلها فى جو شعورى واحد ، لا فراغ فيه ، ولا ذبذبة(1) .

(1) راجع (شعر المهجر) للدكتور نشأت : ٧٩ وما بعدها .

مناهج النقد الحديث

المنهج الفنى

— ١ —

هو المنهج الذى يقوم العمل الأدبى على أساس الأصول الفنية، وينظر فى خصائصه الشعورية والتعبيرية، وفى نوع هذا العمل إن كان قصة أو مسرحية أو قصيدة إلخ .. إنه يحلل النص الأدبى ويفسره ويستظهر خصائصه الفنية، وقيمه الشعورية والتعبيريه، ومدى وفائه بعناصر العمل الأدبى، ويقف القارىء على مواطن حسنه أو قبحه.

وهذا المنهج يعتمد أولا على ذوق الناقد وتأثره الذاتى، وثانياً على القواعد الفنية الموضوعية المتفق عليها للقيم الشعورية والتعبيرية.

فنحن لا نستطيع أن نجرد الناقد من ذوقه الخاص، وتأثره الذاتى، ما دام ذوقه مثقفا واعياً للتجارب السابقة عليه. حينئذ يستطيع ذوقه المثقف الحافل بالتجارب والقواعد المقررة أن يكون فى مأمن من العثار والهوى. فإنه قادر على أن يتخذ من ذاتيته، ومن ذوقه الخاص أساساً للأحكام الموضوعية.

فهو حين ينظر إلى العمل الأدبى على ضوء الأصول الفنية المقررة سيحاول بطبيعة الحال أن يخرج من نطاق تأثيره المبهم إلى هذه الأصول والقواعد حتى يشرك الآخرين معه فى أسباب حكمه على هذا العمل ...

ولو أنه اكتفى فى الحكم على العمل الأدبى بمجرد تأثره العابر، لما اقتنع أحد بحكمه.

هذا المنهج الفنى يعتبر أهم مناهج النقد، لأنه يصرف همه إلى العناية بتحليل النص وتفسيره واستظهار ما فيه من تجارب شعورية وخصائص تعبيرية فى الخيال والصور وطريقة التعبير والموسيقى ونحو ذلك، مما يساعد على تذوق العمل الأدبى والاستمتاع بجماله، والتأثر به والإحساس بالنشوة لقراءته أو سماعه، وتلك هى الغاية من الفن.

— ٢ —

ومع أن المنهج الفنى يهتم بناحيتى الشكل والمضمون، الصورة والمحتوى، الشعور والتعبير، الصدق الشعورى وجمال الصورة، المطابقة بين القيمة الشعورية والقيمة التعبيرية؛ فإنى لا أتصور أن يغفل الجوانب اللغوية والنحوية والعروضية ونحوها من قواعد الأداء الصحيح؛ إذ ينبغى مراعاة ذلك كله، حفاظاً على سلامة اللغة، وبقاء الفصحى، ونقاء الأسلوب، وكمال الفن، وهذا ما عرف عند بعض النقاد المحدثين باسم (المنهج الفقهى أو المدرسى) كمذهب مستقل. فلا يجوز فصله عن المنهج الفنى، إذ هو من تمامه وكماله.

— ٣ —

وقد عرف النقد العربى المنهج الفنى، منذ الجاهلية حين كان تأثريا فطرياً وذاتياً ساذجاً، ثم معللا ومفسرا ومحللا، على نحو ما رأيناه عند نقاد العرب منذ العصر الأموى حتى عصر عبد القاهر.

١ — فابن سلام فى كتابه (طبقات الشعراء) يقر المنهج التأثرى الذى حكم به الجاهليون والإسلاميون على تفضيل بعض الشعراء على بعض ، ويقسم الشعراء على أساس ذلك إلى طبقات .

٢ — وابن قتيبة ينظر إلى اللفظ والمعنى فى بيان حسن الشعر أو قبحه، ويطبق ذلك على الأبيات : (ولما قضينا من منى كل حاجة . . إلخ) .

٣ — والجاحظ يهتم بجانبى اللفظ والمعنى على ما شرحنا قبل .

٤ — وكل من الآمدى فى (الموازنة) والجرجانى فى (الوساطة) يهتم بمراعاة القيم التعبيرية والقيم المعنوية ، فى الموازنة بين البحترى وأبى تمام عند الآمدى . والدفاع عن المتنبى عند الجرجانى .

اقرأ موازنة الجرجانى فى الوساطة بين قول امرىء القيس :

تصد وتبدى عن أسيل وتتقى   بناظرة من وحش وجرة مطفل

وقول عدى بن الرقاع :

وكأنها بين النساء أعارها   عينيه أحور من جآذر جاسم
وسنان أيقظه النعاس فرنقت   فى عينه سنة وليس بنائم

يقول الجرجانى : « والمعنى واحد ، وكلاهما خال من الصنعة ، بعيد عن البديع . وقد تخلل كل واحد منهما حشو لا فائدة فيه ، فإن (وحش وجرة ، وجآذر جاسم) زيادة لإتمام الوزن وإقامة النظم لا أكثر ولا أقل ، ولا فضل لجآذر جاسم على غيرها من الظباء . . . ولكن عديا تمم الوصف ببيته الثانى ، فزاد على كل من تقدم . وسبق كل من تأخر

فى مجال النساء والظباء ، وكأنه اقتطع المعنى فصار له » .

٥ — وعلى هذا النحو رأينا أمثلة كثيرة للنقاد كأبى هلال العسكرى ، وعبد القاهر الجرجانى ، توضح هذا المنهج الفنى .

— ٤ —

ومن نماذج هذا المنهج فى عصرنا الحديث :

١ — من كتاب (التصوير الفنى فى القرآن) للسيد قطب :

معنى عجز الآلهة التى كان العرب يعبدونها من دون الله يمكن أن تؤدى فى عدة تعبيرات ذهنية مجردة ، كأن يقال : إن الذين تعبدون من دون الله لأعجز عن خلق أحقر الأشياء ، فيكون المعنى مجرداً باهتاً . ولكن التصوير الفنى يؤديه على هذا النحو : (إن الذين تعبدون من دون الله لن يخلقوا ذباباً ولو اجتمعوا له ، وإن يسلبهم الذباب شيئاً لا يستنقذوه منه ، ضعف الطالب والمطلوب) .

فالمعنى مشخص بارز فى هذه الصورة المتحركة المتعاقبة : (لن يخلقوا ذباباً) هذه درجة ، (ولو اجتمعوا له) وهذه أخرى ، (وإن يسلبهم الذباب شيئاً لا يستنقذوه منه) وهذه ثالثة . أرأيت إلى تصوير الضعف المزرى ، وإلى التدرج فى تصويره بما يثير السخرية والاحتقار ؟

إن الذباب صغير حقير ، ولكن الإعجاز فى خلقه هو الإعجاز فى خلق الجمل والفيل . إنها معجزة الحياة ، يستوى فيها الجسيم والهزيل . ولكن الإبداع الفنى هو فى عرض هذه الحقيقة فى صورة تلقى ظلال الضعف عن

خلق أحقر الأشياء . والجمال الفنى هنا هو فى الظلال التى تضفيها محتويات الصورة ، وفى الحركة التخييلية ، فى محاولة الخلق ، وفى التجمع له ، ثم فى محاولة الطيران خلف الذباب لاستنقاذ ما يسلبه ، وهم عاجزون .

٢ — أحس البحترى بجمال الربيع وهو يفيض بالبهجة ويموج بالنشوة، ويتفتح بالحياة ، ويطلق طاقة حيوية فائضة فى الطبيعة ، كما يطلق الضحك الطاقة الفائضة فى الإنسان ، وهذه هى القيمة الشعورية التى تجمع بين الحقيقة وهى جمال الربيع ، وبين الانفعال بها وهى العاطفة أو التجربة الشعورية .

ويأتى دور القيمة التعبيرية التى يتخل فيها الربيع ، وهو يختال من الحسن ويضحك من النشوة ، ويكاد ينطق لفرط حيويته وتفتحه . ويتخذ لهذه الصور المشخصة إطارا من الألفاظ الملائمة الموحيــة بالجو النفسى المنطلق البهيج ، مثل (الطلق — يختال — ضاحكا . . .) ، وقد هيأ لهذه الألفاظ نظاماً ونسقاً يجعلها تشع بالصور والظلال ، وتتناسق بظلالها وإيقاعها الموسيقى مع جو التجربة النفسية . وهكذا تكتمل عناصر العمل الأدبى فى قول البحترى .

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا | من الحسن حتى كاد أن يتكلما
وقد نبه النيروز فى غسق الدجى | أوائل ورد كن بالأمس نوما
يفتقها برد الندى فكأنه | يبث حديثاً كان قبل مكتما

إن جو الربيع هنا كله جو يقظة وتفتح وتعبير عن مكنون . وقد ساعدت الألفاظ والصور بإيقاعها وإيحائها وظلالها على رسم هذا الجو النفسى كما يحسه الشاعر . فالنيروز (ينبه) الورد ، والندى (يفتقه) ويفتحه وكأنه (يبث) حديثاً كان (مكتما)

والصور كلها صور مشرقة جميلة . فالربيع يكاد أن يتكلم ، وهو ينبه عرائس الورد (النوم) لا (النائمة) وهذا يوحى بأنهن وسنى يوقظهن الحبيب الزائر فى غسق الليل . والندى يفتق غلائل هذه العرائس ، ويبثهن حديث الهوى (١) .

وابن الرومى يصور هذا التفتح والانطلاق والنشوة البهيجة فى الربيع، بأنه سفور وتبرج للأرض ، فقد كانت حيية خفرة ، مستكنة مستترة ، تكتم أنوثتها ، وتخفى زينتها ، حتى إذا جاء الربيع ، لبست حليتها ، وخرجت من حيائها ، وتبرجت بالنوار النــير ، والزهر الزاهر ، حريصة على أن تظهر مفاتنها كالأنثى التى تتصدى للناظرين ، وتحاول إغراءهم :

فالأرض فى روض كأفواف الحبر | نيرة النوار ، زهراء الزهر
تبرجت بعد حياء وخفر | تبرج الأنثى تصدت للذكر

٣ — والصمة بن عبد الله القشيرى يصور لنا تجربته التى عاناها من حب (ريا) ابنة عمه ، وقد حيل بينه وبينها ، فلم يطق المقام فى أرضها ، وارتحل ضاربا فى فجاج الأرض ، ولكنه لم يكد يتجاوز الحمى ، ويحول جبل (البشر) بينه وبين الحى ، حتى يغلبه الحنين ، وتستبد به الذكرى ، فلا يطيق البعد عن مواطن الأحبة ، ولكنه يغالب نفسه . وهيهات إنه يتلفت نحو الحى ، حتى وجع عرقا رقبته من طول التلفت :

(١) راجع النقد الأدبى لسيد قطب ص ٧١ .

حننت إلى (ريا) ونفسك باعدت   مزارك من ريا وشعباً كما معاً
تلفت نحو الحى حتى وجدتنى   وجعت من الإصغاء ليتاً وأخدعاً (١)
ولما رأيت البشر قد حال دوننا   وجالت بنات الشوق يحنن نزعا (٢)
بكت عينى اليسرى فلما زجرتها   عن الجهل بعد الحلم أسبلتا معاً (٣)
بنفسى تلك الأرض ما أطيب الربى   وما أحسن المصطاف والمتربعا
وأذكر أيام الحمى ثم أنثنى   على كبدى من خشية أن تصدعا
وليست عشيات الحمى برواجع   إليك ولكن خل عينيك تدمعا

فهنا عاطفة متأججة ، نحس لفحها من الصور والألفاظ والإيحاءات التى تعبر عنها . وإنها لصورة أدبية تفيض بالدموع والحنين والتصدع . وتوحى بجو الأسى والأسف الذى يملأ نفس الشاعر .

وهذا (التلفت) بجرسه وإيقاعه المشدد ، وهو يوحى بشدة تعلق الشاعر بالحى ، وحرصه البالغ عليه ، وكراهته مفارقته . نراه بصورة أقوى يتلفت فيها القلب نفسه ، بعد أن يكل العنق من التلفت ، ويحال بين العين وديار المحبوب .

فالشريف الرضى يمر مع صحبه على ديار أحبابه . وقد أصبحت طلولا

(١) الليت صفحة العنق . والأخدع عرق فى جانب العنق . الإصغاء : التلف والميل .

(٢) البشر : جبل فى أطراف نجد . بنات الشوق : دواعيه : نزعا : مشتقات .

(٣) قالوا : إن الصمة كان أعور العين اليمنى . . وقيل إن اليسرى قريبة من القلب .

دوارس ، فتهيج ذكراه ، ويقف على الأطلال ، فيطيل الوقوف ، حتى تنهار مطيته من التعب الشديد ، ويضج أصحابه بلومه على هـذا الوقوف الطويل ، فيضطر إلى الانصراف معهم ، وهو يتلفت ، حتى إذا خفيت الطلول عن عينه تلفت قلبه :

ولقد مررتُ على ديارهمو   وطلولها بيد البلى نهبُ
فوقفتُ حتى ضج من لغب   نضوى ولج بعذلى الركبُ (١)
وتلفتت عينى فمـذ خفيت   عنى الطلول تلفت القلب

وفى هذه الصورة نرى التلفت يتجاوز العين والعنق إلى القلب ، وهذا يدل على شدة تعلق الشاعر بآثار أحبابه . ونرى لفظ (لغب) بدل (تعب) لأنه أدل على التعب الشديد ، ولفظ (ضج) يوحى بالضجر من طول الوقوف أكثر مما يدل عليه لفظ (مل) مثلا ، وكذلك لفظ (لج) الذى يوحى بشدة اللوم .

٤ — مات لأبى العلاء المعرى صديق عزيز ، وتلك حقيقة لو نقلها إلينا مجردة ، لم تثر مشاعرنا ، ولم تهز عواطفنا ، ولم تشعرنا بعاطفته الحزينة التى انفعلت بموت صديقه . فكيف استطاع أن ينقل إلينا إحساسه بالفجيعة ، وشعوره بالأسى ؟ لقد لجأ إلى العنصر التعبيرى والصورة الأدبية ، فعرض لنا صوراً أليمة مثيرة لمأساة الحياة وشقائنا فيها ونهايتنا المفجعة ، ومصيرنا المحتوم . فقبور تزول ، وقبور تقوم ، فيتزاحم فيها الأعداء ، ويلتقى الخصوم ، وهذا التراب الذى ندب عليه ، ونطؤه بأقدامنا ، ماهو إلا أجساد من سبقنا وسنكون نحن كذلك تراباً يدوسه من بعدنا . . وهكذا :

(١) النضو : المطية التى يركبها .

صاح هذى قبورنا تملأ الرحب ... فأين القبور من عهد عاد ؟
خفف الوطء ما أظن أديم الأرض ... إلا من هذه الأجساد
رُبّ قبر قد صار قبراً مراراً ... ضاحك من تزاحم الأضداد
تعب كلها الحياة فما أعجب ... إلا من راغب فى ازدياد

وهكذا استطاع أن يؤثر فى نفوسنا ويملأها بالحسرة والأسى على مصيرنا ، وليس ذلك فحسب ، بل إن أبا العلاء كان فسيح الشعور ، شامل الإحساس ، بحيث لم يقصر تجربته على الحدود الفردية ، والتجربة الذاتية ، بل جعلها تجربة إنسانية شاملة ، تصور مصير البشر جميعاً . وهكذا يكون الشاعر الفذ ، فقد نفذ من خلال تجربته الشعورية الذاتية المحدودة إلى مجال العالم الرحب ، فجعلنا نطل على الحياة كلها بمعانيها ونهايتها ، وعلى الأحياء جميعهم بصراعهم ومصيرهم ، وعلى الوجود الإنسانى فى جماله الفسيح .

٥ — كان البحترى مع الخليفة المتوكل ، حينما دخل عليه المتآمرون فاغتالوه ، ففزع البحترى لهذه المأساة ، وحزن أشد الحزن لمصرع الخليفة ، وهاجه مشهد القصر والخراب يعيث فى جوانبه ، ويدب فى مقاصيره ، ويهتك أستاره ، ويشرد أهله . فالمشهد هنا هو (مصرع المتوكل) ، والعاطفة هى انفعال البحترى وتأثره لهذه الفاجعة ، فلنقرأ ما قاله وهو يصف قصر الخليفة عند هول المفاجأة :

ولم أنس وحش القصر إذ ريع سربه ... وإذ ذُعرت أطلاؤه وجآذره (١)
وإذ صيح فيه بالرحيل فهتكت ... على عجل أستاره وستائره

---

(١) السرب : الجماعة . الأطلاء : جمع طلا ، وهو ولد الظبية الصغير . الجآذر : جمع جؤذر وهو ولد البقرة الوحشية . والمراد بذلك كله ما أصاب نساء القصر والأطفال من الذعر والفزع .

إنه لا يأمرنا بالحزن ، ولا يجلجل بفداحة الخطب ، ولا يدعو العيون أن تسخو بالدمع ، ولو فعل ذلك لما بلغ ما يريد من التأثير فى النفوس ، ولكنه لجأ إلى الخيال والتصوير المؤثر ، فعرض علينا صوراً أليمة ، تثير غضبنا كما غضب ، وتهز مشاعرنا فنحزن كما حزن ، لقد صور نساء القصر وأطفاله فى صور بقر الوحش والظباء ، وكيف فاجأتهم الكارثة فريعوا ، وفزعوا ، واضطربوا أشد الاضطراب والتمسوا النجاة بالرحيل السريع ، ثم أرانا كيف خرب الجناة القصر ، ومزقوا أستاره ، وحطموا أثاثه .

ونجد بعد ذلك الألفاظ والصور الموحية بهذا الجو ، المصورة للأسى والفزع والتخريب . فالأفعال (ريع ـ ذعر ـ صيح ـ هتكت) مبنية للمجهول ، لأن المفاجأة وما ساد القصر من هرج واضطراب وفزع ، كل ذلك لم يعرف معه من الفاعل ، بل إنه شغل الناس عن البحث عن الفاعل ، وذلك كله يوحى بالفزع وهول المفاجأة . والصياح بالرحيل يوحى أيضاً بهذا الجو المفزع ، والتشديد فى لفظ (هتكت) يوحى بأن المخربين لم يتركوا صغيراً ولا كبيراً إلا نالته أيديهم .

وهكذا نحس هول الفجيعة ، ونأسى لها ، ونتأثر بفداحتها .

٦ — والحقيقة التى استبدت بإعجاب المتنبى ، وانفعلت بها نفسه ، واهتز إحساسه . هى أن ممدوحه رجل قوى فى نفسه ، وقوى بجيشه العظيم ، يرهب الأعداء ، ويتعقبهم فى كل مكان ، فلا يفلتون منه ، وحين تشبعت نفسه بعاطفة الهيبة والإجلال نحو ممدوحه ، وتوهج إحساسه بعظمته وقوته ، أراد أن ينقل انفعاله إلى الناس ، فاعتمد على الخيال فى تلوين هذه الفكرة ،

حتى يستشعروا سلطانه وبأسه على الأعداء ، فجعله يتعقبهم على كل ماء ويفتش عنهم فى كل مكان ، حتى خاف السحاب أن يفتشه . وهو يسير إليهم كالعقاب وسط جيشه الذى يهتز جانباه قوة وبأساً ، كما يهتز جناحا العقاب . وقد أدى ذلك بألفاظ قوية ضخمة تتسق مع جو العظمة والبأس والقوة والإرهاب :

طلبتهمو على الأمواه حتى   تخوف أن تفتشه السحاب
يهز الجيش حولك جانبيه   كما نفضت جناحيها العقاب

٧ – وأبو العتاهية يرى أن الخليفة المهدى جدير بالخلافة ، وأنه أحق بها ، وأنها لا تصلح إلا له ، فصورها ساعية إليه ، منقادة له ، تجرر أذيالها ، مختالة سعيدة به ، واختار لذلك ألفاظاً موحية بجو الانقياد والسعى والفرحة ، كما اختار وزناً راقصاً سريع الإيقاع ، ليوحى بسرعة إقبال الخلافة عليه ، واختيالها اختيال العروس فرحة به :

أتته الخلافة منقادة   إليه تجرر أذيالها
فلم تك تصلح إلا له   ولم يك يصلح إلا لها

٨ – ويصور المتنبى حال الواجد الحزين المكروب ، فهو سيسكت من إطلاق الزفرات . إما سكوت عزاء وصبر ، أو سكوت تعب وإعياء :

وللواجد المكروب من زفراته   سكوتُ عزاءٍ أو سكوت لغوب

فالبيت بكل ما فيه من ألفاظ وإيقاعات ، يصور جو المكروب الكظيم وما فيه من حزن وعناء ووجد . فالألفاظ (الواجد ـ المكروب ـ زفرات ـ لغوب) كل منها له ظل نفسى ، وإيحاء شعورى ، وكلها مجتمعة تتسق وتتناسق

بظلالها النفسية ، لتوحى إيحاء كلياً بجو المكروب الحزين ، وتلقى بمجرد نطقها فى نفس السامع صورة هذا الجو ... وكل لفظ فى مكانه قد اختاره الشاعر ليوحى هذا هذا الإيحاء ، بحيث لا يقوم مقامه لفظ آخر .

فلو قال (آهاته) بدل زفراته ، لما اتسقت مع المكروب ، لأنه يزفر ولا يتأوه . ولو قال (تعب) بدل لغوب لنقص الظل والإيحاء ، لأن التعب أخف جوساً ووقعاً من اللغوب ، تلك الكلمة التى توحى بجرسها ونطقها بالتعب الشديد .. وفى الشطر الثانى العبارتان : (سكوت عزاء . أو سكوت لغوب) أشبه بزفرتين متعاقبتين ، فى إيقاعهما ، وهكذا تتعانق القيم التعبيرية مع القيم الشعورية[1] .

٩ – ونحن مع البحترى وهو حزين متألم لحال جماعة بينهم قرابة ورحم ، وقد نشب بينهم قرابة ورحم ، وقد نشب بينهم قتال أنساهم حق القرابة ، ووشيجة الرحم فمزقت الرماح أجسامهم ، وأسالت السيوف دماءهم ، ثم استيقظت فيهم روح القربى ، فندموا على ما حدث بينهم من اشتجار :

شواجر أرماح تقطع بينها   شواجر أرحام ملوم قطوعها
إذا احتربت يوماً ففاضت دماؤها   تذكرت القربى ففاضت دموعها

فقد استطاع أن يشعرنا بالحسرة التى استبدت به ، والأسف الذى استولى عليه من قتال ينشب بين الأقارب ، فيعقب الندامة والأسف .

وقد أثار ذلك فى نفوسنا تلك الصورة المحزنة لهذه الرماح المشتجرة التى تقطع الأرحام ، وتمزق القرابة ، فقد جسم خياله الرحم وجعلها دون

(١) راجع النقد الأدبى لسيد قطب ص ٧٤

ملائماً للموقف ، وكأنه زفرات قيس اللاهثة المتلاحقة وهو فى النزع الأخير . والقافية ويها توحى بالتوجع المرير .

أما الموسيقى الداخلية فإنها تسرى فى أطواء الصورة ، ونحن نحسها ونطرب لها ، ولكننا لا نستطيع تفسيرها أو تحديدها .

وتتعاون الألفاظ بإيحاءاتها النفسية على تصوير الجو الحزين ، بما فيها من الدموع والثكل والبلى والقبور .

فإذا رجعنا إلى الجو الشعورى الذى ترسمه هذه الصورة ، وتوحى به ، وجدنا العاطفة القوية الحارة المتوهجة فى نفس الشاعر ، ومع أنها عاطفة قيس لا شوقى ، ولكن شوقى استطاع أن يتقمص شخصية قيس ، وأن يندمج فى جو مأساته ويعايشها . فليس من الضرورى أن تكون التجربة ذاتية ، ما دام الشاعر قادراً على الاندماج فيها .

ونشير هنا إلى الفرق بين (التجربة الشعورية) وهى الانفعال العاطفى ، وبين ما يسمى (التجربة الشعرية) .

فالتجربة الشعرية أعم وأشمل . إنها انفعال الشاعر بمشهد أو فكرة أو موضوع ، انفعالا يستغرقه ، ويستولى عليه ، فيندمج فيه بفكره ووجدانه وتأمله ، حتى إذا اندفع للتعبير عنه اختار له الإطار الشعرى المناسب . فهى العمل الأدبى فى كل مراحله .

والتجربة الشعرية هنا فى أبيات شوقى تتمثل فى جملة الانفعالات النفسية التى سيطرت على الشاعر ، وهو مضطرب النفس، موزع الخواطر ،

يبحث عن قبر ليلى ، حتى إذا اهتدى إليه بما تحمله الرياح من رائحتها العطره . أخذ يندبها ويتفجع عليها ، إلى أن تنهار قواه ، ويبلغ به اليأس من الحياة مبلغه ، فيخلد إلى الراحة من عنائها ، ويلفظ آخر نفس فى سراج حياته ، ليرقد إلى الأبد بجوار ليلى .

وقد اختار لهذه الانفعالات النفسية الصورة الشعرية المناسبة لها كما رأينا .

والوحدة الفنية العضوية — وإن كنا لا نؤمن بها فى الشعر الغنائى — تتمثل هنا فى التحام أجزاء القصيدة وارتباطها ارتباطاً عضوياً ، بحيث يرتبط كل بيت بما قبله وبما بعده ، وتتسلسل الأفكار تسلسلا منطقياً . وتتدرج تدرجا طبيعياً حتى تبلغ نهايتها .

فالشاعر يبحث عن القبر حتى يهتدى إليه ، ثم يقف عليه ليذرف دموع الأسى واللوعة ، حتى تبلغ المأساة قمتها بانهياره وموته .

وهكذا تنمو الفكرة ، وتتدرج تدرجا طبيعياً .

١٢ — يقول طه حسين فى نقده لقصة (شهر زاد) لتوفيق الحكيم :

« . . . نحن إذن أمام محاورة فلسفية من محاورات أفلاطون ، ولكن الكاتب صاغ لنا هذا الحوار فى صيغة أدبية تمثيلية ، ففى القصة مناظر حسان وفيها موسيقى رقيقة خفيفة جميلة النغم . . إنها أثر فنى متقن ممتع ، دقيق الصنع ، بارع الصورة ، خليق بالبقاء . . [1] » .

١٣ — ويقول ميخائيل نعيمه فى كتابه (الغربال) .

---

(١) كتاب (فصول فى النقد) لطه حسين .

« قرأت لشوقى » :

أنادى الرسم لو ملك الجوابا   وأجزيه بدمعى لو أثابا

ووقفت قليلا لأتأكد إذا كنت أطالع قصيدة جاهلية أم عصرية . إذا وقف امرؤ القيس وبكى واستبكى من ذكرى حبيب ومنزل ، فلا تكلف فى بكائه ولا تصنع . لكن ما الذى يبكيه شوقى ؟ عز الأندلس ؟ لكن هل تجسمت له عروش هذا المجد حتى يبكيه ؟ . . . لو بقيت شهراً ، بل عاماً ، أقول الناس : ياناس إنى بكيت ، لما بكى معى أحد . ولكن لو أدخلتهم قلبى وقد جثم الحزن فيه ، وفتحت لهم نفسى ، لبكوا معى أشد البكاء . وهذه مهمة الشاعر ، يصف العاطفة ولا يذكر نتيجتها الخارجية . أما هؤلاء الذين إن حزنوا قالوا : بكينا ، وإذا فرحوا قالوا : ضحكنا . فليسوا بشعراء وهل لا سبيل إلى وصف الحزن إلا بالدموع ، أو وصف الفرح إلا بالضحك ؟ ! »

المنهج التاريخى

— ١ —

مع أن (المنهج الفنى) هو أهم مناهج النقد ، لأنه منهج التذوق الفنى الخالص ، والتقويم الموضوعى للقيم الشعورية والتعبيرية ، لاستظهار مواطن الحسن والقبح . إلا أننا لا نزال بحاجة إلى دراسة مدى تأثر العمل الأدبى وصاحبه بالوسط والبيئة والعصر ، لأن الأديب ابن بيئته ، والأدب صورة عصره . وهذا هو (المنهج التاريخى) فهو المنهج الذى ينهض بصحة تقويم العمل الأدبى ، بربطه بالبيئة والوسط ، بل إنه لينهض كذلك بتحرير النصوص الأدبية ، للتأكد من صحتها وصحة نسبتها إلى قائليها .

ومع ذلك فإن هذا المنهج وحده لا يمكن أن يستقل بتقويم العمل الأدبى ، ولا يمكن الاكتفاء به .

١ — لأنه وحده يحرمنا من لذة التذوق الفنى للنصوص ، وتملى خصائصها ، والاستمتاع بقيمها الجمالية .

٢ — على أن السير فى الدراسة التاريخية يتطلب دائماً الاعتماد على المنهج الفنى فى تذوق آراء السابقين ، والموازنة بين النصوص وخصائصها فى كل بيئة ، وفى كل عصر .

فإذا أردنا مثلا أن نتثبت من صحة نسبة أبيات لامرىء القيس ،

فلا بد من تذوق الشعر الجاهلي والتعرف على خصائصه الفنية ، ثم تذوق شعر امرىء القيس واستظهار خصائصه ، ثم تذوق الأبيات المراد صحة نسبتها ، ومعرفة خصائصها ، كل ذلك مع دراسة البيئة والوسط المؤثر .

وهكذا يعتمد المنهج التاريخي على المنهج الفني .

ويجب أن نتحاشى فى المنهج التاريخى :

١ — الاستقراء الناقص فى تتبع الأحداث ، بالاعتماد على الحوادث البارزة وحدها ، فقد تكون هناك حوادث صغيرة أكثر دلالة من الأحداث الفذة .

٢ — والأحكام الجازمة مثل : (الترجمة من الهندية فى العصر العباسى هى التى أوجدت شعر الزهد — كثرة الجوارى هى السبب فى انتشار الغناء — عزلة الحجاز عن السياسة هى التى خلقت الغزل) . فمثل هذه الأحكام عرضة للخطأ .

٣ — إلغاء قيمة الخصائص والبواعث الشخصية كأن نجعل العبقرية أثراً من آثار البيئة : نعم إن العبقريات الفذة تتأثر بالبيئة والوسط ، ولكنه تأثر محدود . فالبيئة تلون العبقرية وتؤثر فى اتجاهها ، ولكنها لا توجدها أو تكون طبيعتها أو تخلق أسبابها . وإلا لخلقت لنا بيئة المتنبى آلافاً مثله ، ولكان شعراء عصر شوقى كلهم عباقرة .

إن العبقرية (فلتة) أكثر من كونها حادثاً طبيعياً . فلا بد من دراستها على حدة بوسائل أخرى كالمنهج النفسى أو الفنى (١) .

---

(١) راجع (النقد الأدبى) للسيد قطب .

على كل حال لا غنى لنا عن المنهج التاريخى فإنه يساعدنا كثيراً على فهم العمل الأدبى وتأثره بالبيئة والعصر أو تأثيره فيهما .

— ٢ —

وقد عرف النقد العربى القديم هذا المنهج التاريخى :

١ — فما كان يجمعه الجاحظ فى موضوع من الموضوعات ، كالذى قيل فى العصا والبخل ونحو ذلك من المنهج التاريخى .

٢ — وابن سلام فى (طبقات الشعراء) وتقسيمه لهم بحسب أزمنتهم وبيئاتهم ينهج هذا المنهج .

٣ — والآمدى والجرجانى وغيرهما ممن كانوا يجمعون النصوص ، ويوثقون نسبتها لأصحابها ، ثم يوازنون ، ويبحثون عن سرقات الشعراء بين السابق واللاحق والمحسن والمقصر ، ويتحدثون عن أثر البداوة والحضارة فى الأدب . . كل ذلك من المنهج التاريخى .

٤ — وعلى هذا النحو نرى هذا المنهج فى (الكامل) للمبرد ، و (الأمالى) للقالى ، و (الأغانى) للأصفهانى وغيرهم .

— ٣ —

وفى العصر الحديث نجد (طه حسين) ينهج هذا المنهج فى (ذكرى أبى العلاء) ، ثم فى كتبه الأخرى .

وكذلك (أحمد أمين) فى كتبه (فجر الإسلام ، ضحى الإسلام ، ظهر الإسلام) ، والأستاذ (طه ابراهيم) فى كتابه (تاريخ النقد عند العرب) .

والدكتور (عبد الوهاب عزام) فى كتابه (المتنبى) .

والأستاذ (العقاد) فى كتابه (شعراء مصر وبيئاتهم) ، وفى كتابه (ابن الرومى - حياته من شعره) ، وإن اعتمد كذلك على مناهج أخرى .

والدكتور (زكى مبارك) فى كتابه (النثر الفنى فى القرن الرابع) .

و (الزيات) فى كتابه (أصول الأدب) ، والأستاذ (أحمد الشايب فى كتابه (النقائض فى الشعر العربى) ، والدكتور (شوقى ضيف) فى كتابه (الفن ومذاهبه فى الشعر العربى) .

١ - يقول الدكتور طه حسين فى كتابه الأول عن أبى العلاء :

« . . فأبو العلاء ثمرة من ثمرات عصره ، قد عمل فى إنضاجها الزمان والمكان والحال السياسية والاجتماعية ، بل والحال الاقتصادية . ولسنا نحتاج إلى ذكر الدين فإنه أظهر أثراً من أن نشير إليه . . فالرجل لم يترك طائفة من الطوائف فى عصره إلا أخذ منها وأعطاها . إن الحادثة التاريخية والقصيدة الشعرية ، والخطبة يجيدها الخطيب ، والرسالة ينمقها الكاتب الأديب ، كل ذلك نسيج من العلل الاجتماعية » .

٢ - ويقول (العقاد) فى كتابه (شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى) :

« معرفة البيئة ضرورية فى نقد كل شعر ، فى كل أمة ، فى كل جيل ، ولكنها ألزم فى مصر على التخصيص ، وألزم من ذلك فى جيلها الماضى على الأخص . . ظهرت طلائع النهضة الشعرية فى مصر حين ظهرت فيها طلائع الثورة العرابية » .

ويقول فى حديثه عن « شاعر الغزل » عمر بن أبى ربيعة :

« إن العصر الذى عاش فيه ابن أبى ربيعة فى تلك البيئة التى نشأ بينها ، كان عصراً غزلياً فى جميع أطرافه ، يشغله الغزل ، ولا يزال شاغله الاول ، وربما عيب على الرجل أن يتجافى عنه . . فليس العجب إذن أن تستغرق أحاديث الغزل ديوان شاعر واحد ضخم أو صغر . إنما العجب أن ينفرد ابن أبى ربيعة بطريقته وديوانه فى ذلك العصر » .

المنهج النفسي

— ١ —

من دراستنا لعناصر العمل الأدبي عرفنا أن العاطفة والتجربة الشعورية من أهم عناصره، وذلك من غير شك عنصر نفسي. بل إن الصورة التعبيرية باعتبار إيحائها بالجو الشعوري وارتباطها به، تعد عنصراً نفسياً كذلك.

ومن هنا يدخل (علم النفس) في مجال النقد الأدبي، ليكشف لنا:

١ — عن عملية الخلق الأدبي، وكيف تمت، وعن العناصر الشعورية وغير الشعورية فيها، وعن العلاقة بين التجربة الشعورية والصورة التعبيرية وعن البواعث النفسية التي أوحت للأديب بهذا العمل.

٢ — ثم عن دلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه.

٣ — وكيف كان تأثير هذا العمل في نفوس الآخرين.

ولقد شاع هذا المنهج في النقد الحديث بعد اتساع مجال العلوم الإنسانية وانتشارها، وعلى الأخص (علم النفس) الذي اتجه إلى مجال الأدب على يد أمثال «فرويد»، الذي يرجع الإبداع الفني إلى عقد نفسية، يفسر النبوغ بأنه حالة من التسامي ناشئة عن مرض نفسي عند العباقرة، سببه كبت جنسي قع في الصغر، وإن خالفه تلميذه (إدلر) فعلل النبوغ بالتعويض عن النقص ... إلخ.

وما من شك في أن الدراسات النفسية تساعد الناقد كثيراً على فهم الأدب

وتفسيره، وإدراك بواعثه، بقدر ما تساعد على فهم الأديب نفسه، واكتشاف خلجات نفسه، ودوافع شعوره.

وقد أجدت هذه الدراسات كثيراً في مجال القصة والتمثيلية والترجمة.

ولكن يخشى من الإسراف في هذه الدراسات، فيتحول النقد الأدبي إلى معمل للتشريح النفسي، ويغوص في سراديب النفس، فيختنق العمل الأدبي في أجواء اللاشعور والكبت والعقد وما إلى ذلك.

كما يكون من نتيجة ذلك استواء العمل الجيد والعمل الرديء، لأنهما في مجال التشريح النفسي سواء.

وهكذا لا نستطيع أن نتبين قيمة الجودة، بل لا نستطيع تذوق الجمال الفني والاستمتاع به بسبب اختفاء القيم الفنية في مجاهل التحليل النفسي. تماما كما حدث للبلاغة العربية التي كانت إلى عهد عبد القاهر مزيجاً من النقد الفني والقواعد، معتمدة على الشواهد التطبيقية. ثم أصبحت بعد ذلك على يد السكاكي وغيره مجرد قواعد جافة مقصودة لذاتها، وصارت نماذجها في غاية السخف والرداءة.

وإذن فيجب الانتفاع بعلم النفس في حدود الضرورة التي نحتاجها، وفي نطاق ما ذكرناه، وبقدر ما يعيننا على فهم الأدب والأديب، بحيث لا يستقل المنهج النفسي وحده بمواجهة النص الأدبي، ويقطع صلتنا بالمنهج الفني.

— ٢ —

وقد عرف النقد العربي القديم (الملاحظة النفسية):

١ – فابن قتيبة يذكر فى كتابه (الشعر والشعراء) : « أن للشعر دواعى تحث البطىء ، وتبعث المتكلف . منها الشراب ، ومنها الطرب ، ومنها الطمع ، ومنها الغضب ، ومنها الشوق » .

وذكر أن أحمد بن يوسف قال لأبى يعقوب الخزيمى : مدائحك فى منصور بن زياد أشعر من مراثيك فيه وأجود . قال : كنا إذ ذاك نقول على الرجاء ، ونحن اليوم نقول على الوفاء ، وبينهما بون بعيد .

كما وصف الأماكن والأوقات التى يسرع فيها الشعر ، ويسمح أبيه .

٢ – والجرجانى فى (الوساطة) يقيس العمل الأدبى بمقدار تأثيره فى نفس السامع ، ويعرض لقول البحترى :

ألام على هواك وليس عدلا   إذا أحببت مثلك أن ألاما

الأبيات ... ثم يقول : « وتأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده ، وتفقد ما يتداخلك من الارتياح ، ويستخفك من الطرب ... » .

ويرد اختلاف أحـــوال الشعر من رقة أو صلابة ، ومن سهولة أو وعورة ، إلى اختلاف الطبائع وتركيب الخلق ، فإن سلامة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة .

٣ – وعبد القاهر الجرجانى يقول : « فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً ، أو يستجيد نثراً . فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف ، وإلى ظاهر الوضع اللغوى ، بل إلى أمر يقع من المرء فى فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده » .

ويرد سر تأثير التمثيل إلى علل وأسباب نفسية كما يقول : « فأول ذلك وأظهره أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفى إلى جلى ، وتأتيها بصريح بعد مكنى ... الخ » .

ويقول : « ... إذا استقربت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كان إلى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها أطرب .... » .

ويقول فى أسرار البلاغة : « إن مقياس الجودة الأدبية تأثير الصور البيانية فى نفس متذوقها » .

٤ – وكانت هناك لفتات نفسية قوية تنبه إليها علماء البلاغة ، ولاحظوا فيها عواطف القائل ومشاعره الباطنية وأثرها فى قوله ، وتعليلهم لبعض الإطناب بالتكرار ، بأن ذلك للتلذذ أو التحنن ، كقول الشاعر :

تمتع من شميم عرار نجد   فما بعد العشية من عرار
ألا ياحبذا نفحات نجد   وريا روضه بعد القطار

أو لعظم الخطب مثل أبيات مهلهل فى رثاء كليب ، حيث تتكرر بها كثيراً قوله (على أن ليس عدلا من كليب) .

٥ – وأبو هلال العسكرى فى (الصناعتين) يقول :

« إذا أردت أن تصنع كلاماً فأخطر معانيه ببالك ، واختر له كرائم اللفظ ، واعمله ما دمت فى شباب نشاطك ، فإذا غشيك الفتور فأمسك » .

٦ – ويذكر ابن رشيق صاحب (العمدة) حالات الشعراء فى دورى النشاط والخمول . ويعلل أسباب الحالتين مما يدخل فى باب الملاحظات

النفسية .. ثم يذكر أن ذا الرمة سئل : كيف تفعل إذا انقفل دونك الشعر ، فقال : كيف ينقفل وفى يدى مفتاحه ؟ قيل له : وما هو ؟ قال : الخلوة بذكر الأحباب .

وقيل لكثير : كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر ؟ قال : أطوف فى الرباع المحلية ، والرياض المعشبة ، فيسهل على أرصنـه ، ويسرع إلى أحسنه .

وقال الأصمعى : ما استدعى شارد بمثل المـاء الجارى ، والشرف العالى ، والمكان الخالى .

وقالوا : كان جرير إذا أراد أن يؤبد قصيدة صنعها ليلا ، ويعتزل ، وربما علا السطح وحده فاضطجع وغطى رأسه .

٧ — وقد ظهر هذا المنهج النفسى بوضوح عند المغاربة ، وعلى الأخص عند (ابن شرف القيروانى . كما نرى ذلك فى تحليله النفسى لمعلقة امرىء القيس . فقد سبق علماء النفس المحدثين فى التوصل إلى تأثير العقل الباطن ، حيث كشف عن أغوار نفس امرىء القيس ، وأزاح النقاب عما كان يعانيه من حرمان وألم وعذاب نتيجة لبغض النساء له ، وإعراضهن عنه ؛ وذلك بسبب فشله فى علاقاته الجنسية ، على هذا النحو :

يقول امرؤ القيس :

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة ... فقالت : لك الويلات إنك مرجلى

فما كان أغناه عن الإقرار بهذا ! وما أشد غفلته عما أدركه من الوصمة به . وذلك أن فيه أعدادا كثيرة النقص . منها دخوله متطفلا على من كره دخوله

عليه ، ومنها قول عنيزة له : لك الويلات ، وهى قولة لا تقال إلا للخسيس ولا يقابل بها رئيس . فإن احتج له بأنه صبر على الهوان لأنها معشوقة ، قيل كيف يكون عاشقا من يقول لها :

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع ... فألهيتها عن ذى تمائم محول

ويقول فى موضع آخر :

سموت إليها بعد ما نام أهلها ... سمو حباب الماء حالا على حال

فقالت :

لحـــاك الله إنك فاضحى ... ألست ترى السمار والناس أحوالى
حلفت لها بالله حلفة فاجر ... لناموا فما إن من حديث ولا صال

فيخبرها أنه هين القدر عند النساء وعند نفسه ، ويشهد على نفسه أنه مكروه مطرود ، غير مرغوب فيه .

ويظهر انحطاطه أكثر فى قوله :

ولما دنوت تسديتها ... فثوب لبست وثوب أجر

فأى فجر بعد هذا الإقرار ؟ »

وينتهى من ذلك كله إلى تشخيص عقدة النقص عند امرىء النقص ، فيقول : « وإنما سهل عليه كل هذا حرصه على ما كان ممنوعا منه ، وذلك أنه كان مبغضاً من النساء ، مفروكاً ممن ملك عصمتها ، لأسباب كثيرة ... وكل من حرص على شىء فمنع منه فعلا ادعاه قولا ، أى أن امرأ القيس

كان عاجزاً جنسياً ، فمرض بعقدة الشعور بالنقص ، فعوض هذا الشعور بالادعاء .

وأخيراً يقول ابن شرف : «وله أشباه فيما أتاه ، يدعون ما ادعاه إفكا وزوراً وكذبا . . والممنوع من الشيء حريص عليه ، مدع فيه ، والمسعد بما يهواه كامن له مستغن ببلوغ مناه ، والادعاء والمبالغة فى جانب ما ، دليل نقص وقصور فى تلك الناحية ، وإلا لما احتاج الأمر للإسراف فى الحديث عنها ، والإكثار فى الكلام فيها»(١) .

— ٣ —

وفى مجال النقد العربى الحديث ، نجد المنهج النفسى وقد ازدهر ازدهاراً عظيما ، واتخذ له مكاناً مرموقاً بين المناهج الأخرى .

١ — فقد نهجه الدكتور طه حسين فى كتابيه عن أبى العلاء إلى جانب المناهج الأخرى التى اتبعها .

٢ — والأستاذ العقاد يسير على المنهج فى سائر دراساته عن الشخصيات الأدبية وفى مقالاته المتفرقة ، وقد ظهر واضحاً فى كتابه (ابن الرومى حياته من شعره) .

٣ — والأستاذ أمين الخولى فى بحثه بعنوان (البلاغة وعلم النفس)(٢) يقول : فإذا مانظرنا النظرة الأولى إلى البلاغة وجدنا محاولاتها الفنية

(١) راجع (أعلام الكلام) طبعة الخانجى ص ٣٠ ومابعدها .
(٢) مجلة كلية الآداب مجلد ٤ ج ٢ سنة ١٩٣٩

فى القول ليست إلا تتبعاً لمواقع رضا النفس وعناية بالتأثير فيها ، ومن هنا تتصل بعلم النفس وتحتاج فى دراستها إليه . . . . » .

وكذلك نرى هذا المنهج فى كتابه (رأى فى أبى العلاء)

٤ — والدكتور محمد خلف الله له بحثان : أولهما (التيارات الفكرية التى أثرت فى دراسة الأدب(١)) ، والثانى (نظرية عبدالقاهر الجرجانى(٢))

وقد تناول فى سياق البحث الأول مظاهر الملاحظة النفسية فى النقد الأدبى القديم ، ظهر منها مدى عناية النقاد والبلاغيين بالملاحظة النفسية .

أما البحث الثانى فقد خصصه لأسرار البلاغة ، فشرح نظرية عبد القاهر ، وأوضح أنها قائمة على أساس نفسى .

٥ — وللأستاذ سيد قطب فى هذا المجال (التصوير الفنى فى القرآن) و (كتب وشخصيات) .

٦ — يقول الدكتور طه حسين فى تفسير (اللزوميات) لأبى العلاء ، وكيف ألزم نفسه مالا يلزم :

« . . . . فقد لزم أبو العلاء داره لا يبرحها نصف قرن . . . وكان يقرأ كثيراً ويملى كثيراً ، ويلقى التلاميذ والطلاب . . . ولكن هذا كله لم يستطع

(١) مجلة كلية الآداب بجامعة اسكندرية عدد مايو ١٩٤٣
(٢) المصدر السابق ١٩٤٤

أن يملأ وقت الشيخ . . بل كان يخلو الى نفسه كثيراً . ولم يكن اذا خلا الى نفسه يشغل عنها بالحديث الى زوجه أو مداعبة بنيه . وكانت حياته القانعة الخشنة خليقة أن تؤرقه . . . فماذا كان يصنع فى ساعات الفراغ ؟ . وقد صرف عن الحياة الاجتماعية وعن الحياة المنزلية وعن طيبات الحياة وسيئاتها وكف بصره فلم يشغله حتى النظر الى ماحوله من الأشياء . . . لم يكن له بد من أن يستعين على هذا الفراغ بما يسليه ويلهيه . فاستجابت له ذاكرة قوية ، وحافظة نادرة ، وعقل ذكى ، وثروة لغوية كبيرة ، ولم لايلعب بهذه الألفاظ ؟ ولم لا يلعب بهذه المعانى ؟ . . . » .

٧ ــ أما العقاد فيحدثنا فى كتابه (ابن الرومى) عن مزاج الشاعر وأثره فى اسرافه فى كل شهوات النفس والجسد ، وأثر هذا الإسراف ذاته فى مزاجه ، وأثرهما معاً فى وسوسته ، وأثر هذه الوسوسة فى شعره :

« ان ابن الرومى وقع من مزاجه واسرافه فى حلقة لايدرى أين طرفاها ، فمزاجه أغراه بالإسراف . والإسراف جنى على مزاجه . . . ولاتعوزنا الأدلة على اختلال أعصابه وشذوذ أطواره من شعره وغير شعره .

وقد كان ابن الرومى يستحضر الخوف ، ويكثر التوجس ، ويختلق الأوهام ، ومن أصحاب هذا المزاج من يخاف القضاء أو الحيوانات المنزلية كالقطط والكلاب والجرذان . . . وقد تمادى به الوسواس فى أعوامه الأخيرة حتى أصبح آفة متأصلة . وغلبت على أقواله وأفعاله جميعاً ، فأفرط فى الطيرة ، واشتد خوفه من ركوب البحر ، وصور لنا مايعتريه من خوف

الماء تصويراً يدل على مرضه هذا ، كما يقول فى أهوال ركوب البحر :

ولو ثاب عقلى لم أدع ذكر بعضه ... ولكنه من هوله غير ثائب
أظل إذا هزته ريح ولألأت ... له الشمس أمواجا طوال الغوارب
كأنى أرى فيهن فرسان بهمة ... يليحون نحوى بالسيوف القواضب

هذه مخاوفه من ركوب ماء دجلة ، لاماء البحر ولا المحيط » .

المنهج المتكامل

هذه هى أهم المناهج الحديثة السائدة (١)؛ وقد رأينا أنه لاينهض واحد منها منفرداً بالتقويم الصحيح للعمل الأدبى، وأن كلا منها له قيمته وفائدته فى مجال النقد الأدبى. ومن هنا كان (المنهج المتكامل) الذى يجمع بين أطرافها، ويستعين بكل منها، هو أقوم المناهج وأتمها وأوفاها، وأجمعها للفائدة، وأدناها الى الكمال.

على أن يكون ج الفنى) هو الأساس، لأهميته فى مجال التذوق الجمالى، والأخذ بالوسائل الفنية فى استظهار الخصائص الأدبية. فهذا هو الأصل فى النقد الأدبى، على أن يصحبه ذوق ذكى مثقف.

وبعد أن يأخذ الناقد بحظه من التأثر الذاتى، ويستهدى بالقواعد الفنية الموضوعية المقررة، عليه أن ينتفع بالمناهج العلمية الاخرى، فى الحدود التى يتطلبها العمل الادبى فى فهمه وتفسيره، كما أشرنا إلى ذلك من قبل.

وبهذا نلم بأطراف هذه المناهج جميعاً، فنضمن التقويم الصحيح للعمل الأدبى، ونحيط بكل مايتصل به وبصاحبه من وسائل الفهم الكامل، والدراسة الشاملة، والتمييز الدقيق.

فلنأخذ بالمنهج الفنى أولا، ثم لنأخذ من المنهج التاريخى مايساعدنا على

(١) راجع (النقد الأدبى ومناهجه) للسيد قطب.

فهم أثر البيئة والعصر فى الأدب والأديب، وعلى أثره فيهما. ولنأخذ من المنهج النفسى مايساعدنا على ادراك البواعث النفسية التى دفعت الأديب الى القول، والتى أثرت فى طبيعة الخلق الادبى، وعلى أثر هذا العمل فى نفوس الآخرين. ولنأخذ من المناهج العلمية مايفيدنا فى دقة البحث وعمق التحليل، وسعة الأفق، وصحة الاستقراء. على ألا يطمس ذلك كله جمال العمل الأدبى، ويحول دون تذوقه والاستمتاع به.

وبهذا يتحقق لنا (منهج تكاملى) يضمن للنقد الكمال والتمام.

النقد والعلم

— ١ —

دخلت العلوم الحديثة — وعلى الأخص العلوم الإنسانية — مجال النقد الأدبى ، فأثرت فى مناهجه ، ووجهت دراساته ، على نحو ما رأينا فى المنهجين : التاريخى والنفسى .

* * *

لقد كان لعلم (الاجتماع) أثره فى توجيه الدراسات النقدية إلى :

١ — تناول النشأة والنظم الاجتماعية والأجواء الحضارية ، مثل النظم السياسية والنواحى الدينية والأخلاقية والثقافية ، وما إلى ذلك من الظروف التى عاش فيها الأديب ، فأثرت فيه ولونت أدبه ، وحددت اتجاهه . فمما لا شك فيه أن هذه الأوضاع تطبع الأديب بطابعها وتؤثر فى مزاجه الفنى .

فالملاحظ مثلا أن الطبقات الأرستقراطية تميل لأدب (البرج العاجى) و (الفن للفن) .

والبرجوازية تستريح إلى القصص الذى يرسم عادات المجتمع ، والديمقراطية تميل إلى أدب الملاحظة أو أدب الانتقاد ، وفى عصور الأزمات يطفو الأدب الرمزى . ويتجلى الروح الصوفى فى أكثر الآثار الأدبية .

٢ — الوقوف على التقاليد والعادات وسائر المعطيات الاجتماعية ، التى تمثل الخلفية الفنية وراء عمل الأديب .

إذا عرفنا — مثلا — أن أدوات الحرب على أيام المتنبى لا تعدو السيف والرمح والدرع والنبل ، وعرفنا أن التميمة هى علاج الجنون فى زمانه ، سهل علينا فهم ما يذكره المتنبى فى مثل قوله ، يمدح سيف الدولة ؛ ويهنئه بانتصاره على الروم ، فى موقعة (الحدث) سنة ٣٤٣ هـ :

بناها ، فأعلى ، والقنا تقرع القنا ، ... وموج المنايا حولها متلاطم

وكان بها مثل الجنون ، فأصبحت ... ومن جثث القتلى عليها تمائم

ومن طلب الفتح الجليل فإنما ... مفاتيحه البيض الخفاف الصوارم

فالمتنبى يذكر الرماح والسيوف ، ويعتبر هذه أعلى أدوات الحرب شأنا ، وينسب هذه البلدة — التى كان الروم قد فتنوا أهلها عن دينهم — إلى مثل الجنون ، ولما كان الجنون يعالج حينئذ بالتميمة صح لديه — ولدى أى ناقد — أن يعالج مثل الجنون بمثل التمائم ، وهو هنا جثث القتلى من الأعداء ، علقها سيف الدولة الحمدانى على أبواب القلعة .

وكان العرب يستملحون فى المرأة : نهود صدرها ، ودقة خصرها ، وبروز ردفها ، وإذن يجدر بالناقد أن يتذوق الصور التى تعتمد على هذا ، ولا يعيبها كقول امرىء القيس :

مهفهفة ، بيضاء ، غير مفاضة ، ... ترائبها مصقولة كالسجنجل (١)

---

(١) مهفهفة : خفيفة اللحم . غير مفاضة : لا يسترخى بطنها . ترائبها : مواضع قلادتها . السجنجل : المرآة .

٣ – وفى مجال التطبيق قد تكون الأعمال الروائية هى المجال الأسهل، للتعرف على الأوضاع الاجتماعية والسلوكية ، التى ارتضاها الروائى لأشخاص روايته ، ووضعهم فيها ، ولا شك أنه كانت له فرصة الاختيار والانتقاء من الأوضاع ، يستقيها من طبيعة المجتمع موضوع العمل الروائى .

* * *

وأسهم (علم الجمال) فى توجيه الدراسات النقدية إلى ما يلى :

١ – استحضار معنى الجمال أمام كل عمل فنى . والجمال فى الأدب – وسائر الفنون – يعنى أشياء كثيرة ، منها :

(أ) الأصالة والصدق ، والبعد بالأدب والفن عن الزيف والكذب والتصنع .

(ب) حرية الأدب والفن ، وهى حرية غير مطلقة ، وإنما يقيدها الأدب والفن بقيوده ، وهى قيود فى صالح الحرية وصالح الفن فى آن . والحرية التى تمثل الجمال على هذا النحو هى الحرية المقرونة بالأوزان والقوانين (١) . لأن الحرية بدون هذه الأوزان والقوانين تكون هى الفوضى بعينها ، فالحر صاحب اختيار وانتقاء ومشيئة . وصاحب غاية ، وليس للفوضى غاية ، وليس للفوضى اختيار وانتقاء ومشيئة ، وفى الشعر نجد فى قيوده من : وزن ، وقافية ، واطراد ، وانسجام ، أموراً تتكافأ مع الطلاقة التى لاحد لها لنفس الشاعر وخياله المنطلق . وبالمثل يبدو جمال المرأة إذا اجتمع لها من الأشكال والألوان والحركات والمعانى ما يقاس كل

(١) عن عباس محمود العقاد فى كتابه : مطالعات فى الكتب والحياة ص ٢٠٨ وما بعدها طبعة ١٩٢٤ . وكتابه : هذه الشجرة ص ٣٣ وما بعدها – طبعة ١٩٤٥ .

منها بمقياس الجمال الذى يتمثل فى الحرية الموزونة . فالرأس قد يطمح ، والجيد يشرئب ، والصدر يبرز ، والخصر يمشق ، والساق تدق وتستوى ، فى حدود مقاييسها ، ولانترك لها – مفردة أو مجتمعة – حريتها فى النمو ، فتعطينا مثلا عجيبا ، يتصور الخيال ولا يتصوره الجمال . وكذلك الراقصة ، جميلة بحركاتها الموزونة المتسقة الحرة ، التى لها فيها اختيار وانتقاء ومشيئة تتكافأ مع الحرية المحدودة لجسمها ، ولا تكون جميلة إذا تركت حركاتها بغير وزن وبغير اختيار .

(ج) الانسجام والتناسب والتناسق والاتزان ، وبعبارة أشمل حسن التقويم ، سواء أكان من إبداع الله المبدع الأعظم ، أم مصنوعا على غراره ، والحياة مليئة بالجمال ، نشاهده ونلمسه ونحسه وندركه فى : أنواع الأحياء ، وأشكالها ، وألوانها ، وألحانها ، وأعمالها ، وأفكارها ، ومشاعرها .

(د) النشوة ، وهى غبطة ترتبط بالروح . ولها صلة بالأخلاق ، وتؤدى إلى السعادة . وهى غير الشهوة ، التى ترتبط بالجسد ، ولا تؤدى إلا إلى خفة الطرب ، والهذيان الحركى .

٢ – وأسهم علم الجمال فى تغذية الذوق السليم وتنميته وتكوينه ، فقواعد علم الجمال – على كثرتها واشتباهها وعدم استقرارها – معارف قد يفيد منها الناقد ، فى تربية ذوقه وصقله وللذوق الكلمة الاولى والاخيرة فى إدراك الجمال وتقديره ، مهما تشعبت مقاييسه ومعاييره .

٣ – ومما تجدر الإشارة إليه ارتباط الجمال والحق . وفى هذا يرى العقاد أن الجمال إذا بلغ أقصى أثره فى النفس لم يصرفها عن الحق . وكذلك الحق إذا بلغ أقصى أثره فى النفس لم يصرفها عن الجمال . وفى مجال التطبيق

على الأدب لايتصور أن يضحى الأديب بالمعنى الصادق إيثاراً لجمـــال الاسلوب، فإن فعل ذلك فلسبب من سببين : أحدهما أن يكون الأديب نفسه عاجزا عن إفراغ ذلك المعنى الصادق فى قالب بليغ جميل، وفى هذا عجز عن الصدق وعن الجمال فى وقت واحد . والسبب الآخر أن يكون التعبير عن المعنى الصادق بأسلوب جميل مستحيلا، أى يكون مقضياً على هذا المعنى الصادق بألا يبرز إلا فى قالب دميم من اللغة والأسلوب، وهو مالا يقول به أحد، فإن لكل معنى حظه من الصياغة الجميلة، ولم يوجد - بعد - المعنى الذى تضيق به الأساليب، اللهم الا ما كان معنى معيبا منقوصا مشوها (١) .

وأسهم (علم النفس) فى توجيه الدراسات النقدية إلى عدة مناهج ومسائل نذكر منها (٢) .

١ - البحث فى عملية الإبداع والخلق، وكيف تتم، وماتشف عنه من مقدار حيوية الشعور، ومدى وضوح أولويته، ومعايير الاتزان النفسى، الفردى أو الجماعى، وما قد يكون وراء هـــذا كله من فروق، يمكن استغلالها فى تمييز بعض الأعمال الأدبية من بعض .

٢ - استغلال مقياس (الاستقصاء النفسى) لأديب بعينه، أو عدة أدباء بأعيانهم، لتبين العلاقة بين الحالة الذهنية للأديب - أو الأدباء - وخصائص نتاجه - أو نتاجهم .

(١) ساعات بين الكتب ص ٤٤ وما بعدها .

(٢) وانظر كتاب مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق) تأليف ديفيد ديتشس - الترجمة العربية لمحمد يوسف نجم - دار صادر - بيروت ١٩٦٧ - ص ٥٢٣ وما بعدها .

٣ - التعرف على شخصية الأديب، وتحديد إطارها، على ضوء دراسة المواقف النفسية التى يراها الناقد فى اعترافات الأديب، ورسائله، وانعكاسات الأحداث الخارجية على نفسه، إيجابا أو سلبا . وعلى ضوء معرفة الشخصية على هذا النحو، يربطها الناقد بآثارها الأدبية .

٤ - استعار النقد من التحليل النفسى الفروض الأساسية عن عمل العقل الباطن (اللاشعور)، وطريقة تعبيره بالتداعى عن رغباته الكامنة (١) والفائدة من نتائج هذا التحليل تكون أوضح فيما تلقيه من أضواء على العمل الأدبى، وفى استكشاف أبعاد التجربة، وتفسير الدلالات الكامنة وراء العمل الأدبى (٢)، شريطة أن يكون الناقد الذى يستخدم هذه النتائج ملماً بها إلماماً تاماً، ولا يقصر علاقته بهذه النتائج على أعلاق منها، قد تجعل من اليسير عليه - كما يرى بازلر - رد كل تشبيه واستعارة إلى انعكاس جنسى، وتحوير كل اسم أو فعل إلى رموز جنسية .

٥ - وفى مجال التطبيق تبدو الأشعار الغنائية معرضاً لحالة الشاعر الذهنية، ولاتجاهات مشاعره وانفعالاته وعواطفه .

٦ - ولا ننسى أن الميدان النفسى وسيلتنا للتعرف على الجمال، وعلى الحق، وعلى الخير، وهى مثل الحياة العليا، والأهداف المنشودة للإنسانية عبر الزمن، والجمال هو المثل الأعلى للوجدان، والحق هو المثل الأعلى

(١) وانظر كتاب (النقد الأدبى ومدارسه الحديثة) تأليف ستانلى هايمن . الترجمة العربية لإحسان عباس ومحمد يوسف نجم - دار الثقافة - بيروت - ١٩٥٨ جـ ١ ص ١٠ وما بعدها .

(٢) عز الدين إسماعيل : التفسير النفسى للأدب - دار المعارف - مصر ١٩٦٣ ص ٢٥ .

للفكر ، والخير هو المثل الأعلى للارادة أو النزوع ، وكل من الوجدان والفكر . والإرادة مظاهر للشعور ، الذى يتذوق الجميل ، ويتعرف على الحق ، ويتحسس الخير (١) .

وليس هناك من بأس فى الاستفادة من المعلوم بوجه عام فى مجال النقد الأدبى ؛ ولكن ينبغى أن يكون ذلك فى حدود المجال الفنى ، وبقدر الضرورة .

إن الفلسفة قد تجدى فى توسيع الآفاق الفنية ، وعمق النظرة إليها ، كما تفيد فى تفسير دخائل الحياة الإنسانية والكونية . ولكنها قد تجر إلى الخطأ ، كما صنع أفلاطون الذى جعل الشعر عملا حقيراً ، لأنه يمثل الشىء الذى يمثـل الفكرة ، وذلك فى نظرية (المثل) . وكما أغفل أرسطو الشعر الغنائى .

ويمكننا الاستعانة بطرق البحث العلمى ، وبالنظريات العلمية ، فى دقة البحث والاستقراء والاستنباط وتوسيع الأفق وعمق النظرة .

ويمكننا الاستفادة من علم الجمال فى إدراك القيم الجمالية للفن . يمكننا الاستفادة من هذه العلوم جميعاً ، على أن تكون إطارا للبحث الفنى ، وضوءا كاشفا فحسب ، ولا تكون هى صميم الصورة ، ومناط البحث .

إن العلم الطبيعى مادته الأجسام الجامدة أو الحية . وهو يستطيع أن يتحكم فى هذه المادة ، وأن يصل إلى قوعد حاسمة .

---

(١) الأصول الفنية للأدب لعبد الحميد حسن ص ١٠ وما بعدها.

وعلم النفس مادته المشاعر والمدركات والانفعالات ، وهذه أشياء لا يمكن التحكم فيها وضبطها ، أو استيعاب ظروفها وملابساتها ، أو الوصول إلى حكم جازم بشأنها . وإنما كل أحكامها احتمالية ، تتعرض للخطأ والنقض.

والأدب بطبيعته مجموعة من العواطف والمشاعر ، تنفر من التحليل العلمى الجاف ، وتهرب من معامل التشريح العلمى ، ولا يمكن أن يتحكم فيها العلم . أو يضبطها أو يسيطر عليها ، أو يخضعها لقوانينه المادية ، أو حتى النفسية والتاريخية والجمالية .

والخلاصة أن المنهج العلمى بصفة عامة - ويشمل المنهج النفسى - يمكن الاستعانة به فى مجال النقد الأدبى ، على نحو ما أوضحنا . ولكن بقدر الضرورة والاقتصار منه على ما يفيد . فلا يطغى على الناحية الفنية وتذوقها والاستمتاع بها .

الأجسام هدفاً للرماح تمزقها وتقتلها ، وهى صورة بارعة توحى بفظاعة الحرب بين الأقارب ، وتنفر من احتراب الأهل ، حين يشعرون أنهم إنما يمزقون وشائج النسب والقرابة .

وقد ساعدت الألفاظ بظلالها وموسيقاها على رسم الصورة واتساقها مع الجو النفسى الأسيف الحزين . وذلك واضح فى شواجر الرماح وشواجر الأرحام ، فالرماح المشتجرة تستهدف الأرحام المشتجرة كذلك . وبين (الأرماح والأرحام) جناس موسيقى يأتلف مع اشتجارهما . وبين (احتربت وتذكرت القربى) مقابلة توحى بما يعقب حربهم من ندم . وكذلك ما بين (فاضت دماؤها وفاضت دموعها) .

١٠ — وانظر إلى عمل الخيال الشاعرى وأثره السحرى فى النفوس عند أبى الحسن الأنبارى وقد رأى الناس يجتمعون حول جثة صديقه أبى طاهر محمد بن بقية الذى قتله عضد الدولة وصلبه . لقد استطاع بتصويره الرائع وخياله المبدع ، أن يحول شعور الناس بالإشفاق على المصلوب ، والرثاء له ، والتفجع عليه ، إلى شعور بالإعجاب به ، والإحساس بعظمته ، والغبطة لمكانه . بل والحسد على ماصار إليه ، فإن الخليفة حين سمع القصيدة تمنى لو كان هو المصلوب .

لقد جعله الشاعر عالياً فى مماته بهذا الصلب ، كما كان عالياً فى حياته ، وجعل اجتماع الناس حوله امتداداً لعادتهم حين كانوا يجتمعون عليه طلباً للعطايا والصلات ، وحين كانوا يجتمعون كذلك للصلاة وهو يخطبهم ويصلى بهم . وصور الجو قبراً له بعد أن ضاق بطن الأرض عن أن يتسع له ولمكارمه ، واتخذ الريح كفناً له ، فأى كفن يمكن أن يضم هذه الفضائل والمكارم ؟

علو فى الحياة وفى الممات   لحق أنت إحدى المعجزات
كأن الناس حولك حين قاموا   وفود نداك أيام الصلات
كأنك قائم فيهم خطيباً   وكلهم وقوف للصلاة
ولما ضاق بطن الأرض عن أن   يضم علاك من بعد الوفاة
أصاروا الجو قبرك واستعاضوا   عن الأكفان ثوب السافيات(١)

١١ — يقول شوقى فى روايته (مجنون ليلى) على لسان قيس حين علم بموت (ليلى) فراح يتلمس قبرها ، حتى إذا اهتدى إليه بحسه أخذ يندبها إلى أن لفظ آخر أنفاسه :

عرفت القبور بعرف الرياح   ودل على نفسه الموضع
كشكلى تلمس قبر ابنها   إلى القبر من نفسها تدفع
أعينى هذا مكان البكاء   وهذا مسيلك يا أدمع
هنا قبر ليلى ، هنا رسمها   هنا أملى فى الثرى المودع
هنا فم ليلى الزكى الضحوك   يكاد وراء البلى أن يلمع
طريد المقادير هل نستقر ؟   ألا تستريح ؟ ألا تهجع ؟
بل قد فزعت إلى غاية   وهذا التراب هو المفزع
لقد بقيت خفقة فى السراج   سيلفظها ثم لا يسطع

فنحن أمام صورة شعرية اختار لها شوقى من الموسيقى الخارجية إيقاعاً موسيقياً متلاحقاً سريعاً متساوياً هو (فعولن فعولن فعولن . . . الخ) ،

---

(١) السافيات : الرياح .

المذاهب الأدبية

المذهب الأدبى اتجاه فكرى وفنى واجتماعى ، يعكس روح العصر الذى نشأ فيه ، ويصور مثله ، ويستجيب لحاجاته ، ويشارك فى نشاطه ، ويمثل اتجاهاته ، ويقود إمكانياته ، فهو وليد العصر وظروفه ، والعصر هو الذى يفرضه على كتابه ومفكريه ويوحى به إليهم .

ففى عصر النهضة الأوربية لم يجد الكتاب والمفكرون بدا من الرجوع الى الأدب اليونانى واللاتينى يحاكونه ويحتذونه ، إذ لم تورثهم العصور الوسطى المظلمة أدباً يغنيهم عن هذا التقليد ، ومن ثم كانت (الكلاسيكية) .

وكان ظهور (الرومانتيكية) نتيجة لرواج الفلسفة العاطفيـة فى القرن الثامن عشر ، ونهوض الطبقة الوسطى وتطلعها إلى نيل حقوقها السياسية والإجتماعية . وهكذا .

فالرومانسية وكثير غيرها من المذاهب الأدبية لم يفتعلها دعاتها الذين اصطنعوها أول الأمر ، ولكنها نبتت من وجدانهم ، وتهيأت لها النفوس بحكم ظروف الحياة وملابساتها . وان كان هناك بعد ذلك من تمذهب بها وافتعلها افتعالا ، وصدر فيها عن وعى نظرى ، لا استجابة لطبعه وظروف حياته .

وقد تبادلت الآداب المختلفة التأثر والتأثير ، فى هذه التيارات الأدبية كما تأثر بها أدبنا الحديث تأثراً واضحاً ، ولهذا كانت دراستها مما يدخل فى صميم الأدب المقارن .

وهذه هى أهم المذاهب الأدبية الكبرى :

١ — المذهب الكلاسيكى

بدأ ظهور الكلاسيكية الأوربية فى عصر النهضة بترجمة (فن الشعر) لأرسطو ، و (فن الشعر) لهوراس ، وبالتأليف فى فن الشعر على نهج هذين الكتابين ، وبمحاكاة الأقدمين من اليونانين والرومانيين .

غير أن معالمها لم تتضح ، وقواعدها لم تكتمل إلا فى القرن السابع عشر على يد أمثال (بوالو) فى فرنسا ثم (جون دريد) فى انجلترا .

والمذهب الكلاسيكى مذهب اتباعى محافظ ، يعتمد على تمجيد القديم وتقليده ومحاكاته فى المنهج والصياغة والتفكير والأسلوب .

ويجمع آراء المختلفين فى تحديد خصائصه أنه مذهب يتميز بالصياغة المتقنة ، والميل الى روح النظام والضبط ، والإعتماد على الفكر والقريحة دون الانفعالات العاطفية .

والأدب الكلاسيكى يعتمد على (العقل) لاتزانه وصدق حكمه ، فالعقلية هى أساس فلسفة الجمال فى الأدب ، والعقل هو الذى يعتد به فى الأحكام الأدبية والجمالية ، لأنه يرادف الذوق السليم والحكم الصحيح ، ولأنه ثابت غير متغير .

وهو ينشد الحقيقة ، ويعالج المألوف مما يمكن تطبيقه فى كل مجتمع ، فالأدب عند الكلاسيكيين انعكاس للحقيقة ، والحقيقة لا تتغير فى كل زمان ومكان .

وهو أدب أرستقراطى يقصد الى ارضاء السادة والطبقة الأرستقراطية ولا يتجه الى سواد الشعب ، بل إنه يقصر الفن على الصفوة ، ويحقر البرجوازيين وسواد الناس .

كما أنه ينتصر للمجتمع على حساب الفرد ، ويدافع عما استقر فيه من أوضاع وقيم وتقاليد ، وفيه تمحى الذاتية تحت سلطان المجتمع الأرستقراطي .

والغاية من الأدب الكلاسيكي خلقية تستهدف الفائدة الأخلاقية من خلال المتعة الفنية .

* * *

ويعد (البارودي) زعيم المدرسة الكلاسيكية في أدبنا العربي ، بمحاكاته للشعراء الأقدمين في المنهج والصياغة ، ومعارضاته لهم في البحور والقوافي ، كما يقول :

سواي بتحنان الأغاريد يطرب ... وغيري باللذات يلهو ويلعب

محاكياً الشريف الرضي في قوله :

وقور فلا الألحان تأسر عزمتي ... ولا تمكر الصهباء بي حين أشرب

كذلك نرى (شوقي) كلاسيكيا في مثل قوله :

ريم على القاع بين البان والعلم ... أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

و (الجارم) يستهل قصيدته (إلى الإمام) محمد عبده ، بقوله :

المجد فوق متون الضمر القود ... تطوي الفلا بين إيجاف وتوخيد

فنرى الكلاسيكية في هذه الصورة البدوية بشكلها ومضمونها .

وقد تأثرت الآداب الأوربية في عصر النهضة بالكلاسيكية التي اكتملت معالمها في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، باحتذاء الآداب اليونانية واللاتينية ، كما تبادلت هذه الآداب التأثر والتأثير بها فيما بينها .

ومع أن المحاكاة أمر طبيعي يفرضه العصر على الأمة ، حين تنهض من تخلفها ، وتستفيق من سباتها ، فلا تجد إلا ماضيها ، تستلهمه وتحتذيه ، على نحو ما حدث في مطالع نهضتنا الأدبية على يد البارودي زعيم الكلاسيكية العربية إلا أن أدبنا العربي قد تأثر إلى حد ما بالكلاسيكية الأوربية ، واختارها أول الأمر لملاءمتها لظروف العصر وتقاليده .

فما من شك في أننا اعتمدنا على المسرحيات الأوربية في بدء نهضتنا المسرحية ، بترجمتها وتعريبها أو اقتباسها ، قبل أن ننشيء المسرحيات المحلية ، وحتى في هذا الدور الذي أخذنا نؤلف فيه ، لم ننس المسرحيات الأوربية الكلاسيكية والتأثر بها ، كما رأينا في بعض مسرحيات الحكيم .

فكم ترجم خليل مطران عن المسرح الكلاسيكي ، كما ترجم غيره ، ومما ترجمه عن المسرح الفرنسي ، رواية (سنا) ورواية (السيد) للكاتب الفرنسي (كورني) .

وترجم لشكسبير (عطيل) و (مكبث) و (هملت) و (تاجر البندقية).

ونحن نذكر كيف تأثر شوقي بفن (لافونتين) في القصة الخرافية على لسان الحيوان ، وكيف تأثر في المسرح الشعري بالمسرحيات الأوربية في خلق هذا الجنس الأدبي ، وكيف تأثر بالمواقف والأفكار الكلاسيكية كتأثره بالطابع الكلاسيكي عند (دريدن) في بدء المسرحية من قرب نهاية الأحداث ، وكتعدد الحلول وازدواج الحدث ، كما هو مألوف في مسرحيات الرعاة الأوربيين .

وهكذا يتجلى التأثر الكلاسيكي في الأدب العربي ، بنقل الأجناس الأدبية ومحاكاتها ، والتأثر بمواقفها وأفكارها .

٢ — الرومانتيكية

هو المذهب المضاد للكلاسيكية . الذى قام على أنقاضها منذ أواخر القرن الثامن عشر ، فى انجلترا ، ثم فى ألمانيا وفرنسا . ثم فى أسبانيا وإيطاليا .

وهذا المذهب الابتداعى التجديدى التحررى يقوم على الفلسفة العاطفية. ويعتد بالعاطفة والقلب ؛ لا العقل والتفكير ، وينشد الجمال لا الحقيقة ، وينتصر للفرد ، لا للمجتمع ، وغايته الاستجابة للعاطفة ، لا الأخلاق . ثم إنه يعتد بالطبقة الوسطى (البرجوازية) ويهاجم الأرستقراطية وأوضاع المجتمع ، ويدافع عن المخطىء لأنه ضحية المجتمع الظالم .

وجمهوره من الطبقة الوسطى التى أخذت تتطلع لنيل حقوقها السياسية والاجتماعية المهضومة ، وهو يقود معركة التحرير ضد الطبقات الأرستقراطية. وهكذا نرى أن الرومانتيكية مذهب ثائر متحرر ، يقابل المذهب الكلاسيكى ذلك المذهب المحافظ ، الذى يعتد بالعقل ، وينشد الحقيقة ، ويقر المألوف فى المجتمع ، ويمجد الأدب القديم ، ويحتذيه ، ويعنى بالصنعة الفنية ، وتجويد الأسلوب وتفخيمه ، واختيار الألفاظ ، وتحرى قواعد اللغة وقوانينها .

— ١ —

ويمكن إجمال خصائص هذا المذهب الأدبى ، فى اتجاهه إلى التجربة الباطنية ، واصطباغه بالذاتية والفردية ، واستيحائه للتجارب النفسية لا الخارجية ، وانطباعه بالتأملية والروح الغيبى والصوفى ، وعدم التعقل ،

وإطلاق العنان لشرود العاطفة وجموح الخيال . كما يتسم بالرجوع إلى الماضى وذكرياته ، والهروب من دنيا الناس إلى الطبيعة والاندماج فيها . وهو أدب تجلله الكآبة ، ويسوده القلق والتشاؤم ، يهتف بالموت ، وقد يدعو إلى الانتحار . وهو مع ذلك يهتم بالمرائى الجمالية ، ويميل إلى الخلق والأصالة ، ويمتاز بالتحرر الأسلوبى .

ولقد كان من مظاهره وآثاره ، ما اخترعه الرومانتيكيون من القوالب الفنية العامة الملائمة لأفكارهم ؛ كالقصة التاريخية التى استهدفوا من الاهتمام بها الرجوع إلى الماضى وإحياء تاريخه ، كما أنهم ثاروا على القواعد الكلاسيكية فى المسرحية ، فقضوا على وحدة الزمان والمكان ، وخلطوا بين المأساة والملهاة فيما أسموه (الدارما الرومانتيكية) .

ونهض الشعر الغنائى حتى طغى على المدح التقليدى ، وعلى الشعر الخلقى والتعليمى ، وعلى شعر المسرحيات الموضوعى ، وذلك لاعتدادهم بالفرد ومشاعره ، وبالخيال وقيمته فى توليد الصور التى تجسم المشاعر والأفكار حتى إن (مدام دى ستال) أول دعاة الرومانتيكية فى فرنسا تقول : « فى داخل كل أمرئ مشاعر ذاتية . وخيال الرسامين والشعراء هو الذى يكسب هذه المشاعر صورة وحياة [1] » .

والصورة فى شعر الرومانتيكين شعورية تصويرية ، لا عقلية فكرية كما كانت عند الكلاسيكيين الذين كانوا يضحون بالعاطفة المشبوبة فى سبيل الأفكار الذهنية .

---

(١) الأدب المقارن لغنيمى هلال : ٣٨٢ .

والرومانتيكي ذاتي في صورة ، يصف الطبيعة من خلال ذاته ، ولذلك خلط مشاعره بمناظر الطبيعة ، وأكثر من تشخيصها .

والشاعر الرومانتيكي يستوحي نفسه ، ويصدر عن ذاته ، ولا يستلهم ما حوله ، ولا ماوعته ذاكرته من الصور ، ولذلك ينفر من النقل ، ويحترس من التقليد ، ويعتمد في صوره على الأصالة .

وقد تحقق للقصيدة الغنائية في ظل الرومانتيكية (الوحدة العضوية) بارتباط صورها وعناصرها ، وتسلسلها تسلسلا منطقيا ، ومواءمة صورها وموسيقاها لمعانيها ، فالقصيدة عمل متكامل ، وبنية عضوية حية ، تترابط صورها ، وتتفاعل عناصرها تفاعل الأعضاء المختلفة في الجسم الحي .

— ٢ —

وقد تأثر أدبنا العربي كثيرا بالرومانتيكية الغربية في أشكالها ومضامينها واتجاهاتها ، حيث نرى تلك النزعات التجديدية التي حمل لواءها خليل مطران والعقاد والمازني وشكري ومدرسة أبولو ، فقد دعوا إلى الوحدة العضوية في القصيدة ، وإلى أصالة الشاعر في رجوعه إلى نفسه ، واستيحائه تجاربه وبيئته في تصوير مشاعره وأفكاره ، وعدم تقليد الأقدمين ومجاراة الآخرين وعدم تسخير فنه للمناسبات التقليدية التي لاصدى لها في نفسه . فهم يدعون الى الصدق الفني في التصوير ، وإلى صدق التجربة في الموضوع .

١ — ومن رواد التجديد في الأوزان مطران وأبو شادي ، وعبدالرحمن شكري الذي يقول في قصيدته : (نابليون والساحر والمصري) التي تمثل الشعر المرسل :

خرج العظيم يخط في ترب العرا   خط المدلس في تراب الطالع
في ليلة قلب اللئيم كقلبها   زنجية قد عريت من حليها
يمشي وحيداً في الخلاء وحوله   جيش من الآراء والعزمات
يرمي بعين النسر أرجاء العرا   كالقانص الرامي بسهم صائب

٢ — ومن الحنين الرومانتيكي للماضي وذكرياته قول الشاعر المهجري رشيد أيوب :

لقيتك لما نصبنا الخيام   ألا تذكرين زمان اللقاء ؟
فأسكرت قلبي بخمر الغرام   وخلقت نفسي بوادي الشقاء
ألا تذكرين بشط الغدير   على صخرة قد جلسنا هناك

٣ — ومن التأثر الرومانسي (الهروب إلى الطبيعة) واستلهامها والتغني بها، وقد تجلى ذلك في تمجيد شعراء المهجر للغاب ؛ ودعوتهم إلى الطبيعة ، وهروبهم إليها ؛ وتغنيهم بها ، كما في قصائد وكلمات ميخائيل نعيمه وإيليا أبي ماضي وغيرهم[1] وكما يتجلى ذلك عند مطران في قصيدته (المساء) وغيرها وعند أبي القاسم الشابي وعلي محمود طه وناجي ومحمود حسن اسماعيل وغيرهم.

ويقول أحمد زكي أبو شادي في (عودة الراعي) :

ورجعت للماء المعربد مستزيداً ما حكاه

(١) راجع كتابنا : (الأدب العربي في المهجر) موضوع (الطبيعة في أدب المهجر) .

ورجعت للزهر المبادل من يضاحكه أساه
وتركت كون الناس فى يأس إلى كون سواه

ويقول الشاعر القروى المهجرى :

الفجر أختى والصباح أخى   والشمس أمى والنهار أبى

على أن (الهرب الرومانسى) من دنيا الناس ، من الظواهر التى شاعت فى أدبنا الحديث ، كما فى مطولة (بساط الريح) لفوزى المعلوف الشاعر المهجرى ، (وشاطىء الأعراف) للهمشرى ، وكما يبدو من أسماء بعض الدواوين ومضمونها مثل (وراء الغمام) لناجى ، و (الملاح التائه) لعلى محمود طه .

فطولة (بساط الريح) للمعلوف كلها هرب من البشر وتبرم بهم ، وإحساس بالغربة بينهم ، كما يقول للطيور التى فزعت لمرآه فى مملكتها :

لا تخافى يا طير ما أنا إلا   شاعر تطرب الطيور لشعره
فر عن أرضه فراك عنها   من أذى أهلها وتشكيل دهره

على نحو ما يقول الشاعر الإنجليزى (كيتس) :

« تعالى أيتها المنية وأنقذينى من البشر » .

ومن الشعر الابتداعى فى الطبيعة بخياله المجنح قول الشاعر المهجرى شكر الله الجر ، من قصيدته (هيكل الطبيعة) :

هو ذا الليل وقد أهرم يمشى كالكسيح
هوذا الفجر ، وها رياه فى الوادى تفوح

يا له طفلا على أرجوحة الأفق يلوح
هزه من كوة الراهب ناقوس يصيح
رب ناقوس بجوف الدير أشواق تنوح

ومن أغانى الرعاة يشدو أبو القاسم الشابى بهذه الأغنية :

أقبل الصبح يغنى للحياة الناعسة
والربى تحلم فى ظل الغصون المائسة
والصبا ترقص أوراق الزهور اليابسة

٤ — كما أن (التشاؤم الرومانسى) والكآبة والقلق ، والضيق بالحياة والناس والشعور بالحيرة والحرمان ، وتمنى الموت والفناء ؛ كل ذلك يتسرب إلى أدبنا من الرومانتيكية الغربية .

يقول أبو القاسم الشابى :

فى ظلام الفناء أدفن أيا   مى ولا أستطيع حتى بكاها
جف سحر الحياة يا قلبى البا   كى فهيا نجرب الموت هيا

وفوزى المعلوف يقول :

والآن يا موت إلى اقترب   يا مرحبا بالموثق المعتق
معتق نفسى من قيود الأسى   موثق جسمى فى المدى الضيق

ويقول عبد العزيز عتيق :

أواه من نفسى ومن زمنى معا   آواه لو تجدى إذن آهاتى
يا موت زر فلبئس دار لم نجد   فيها سوى اللوعات والأنات

ويبدو التأثر واضحاً فى هذه النزعة القاتمة التى تتجه إلى الموت ، بمثل الشاعر الانجليزى (جون كيتس) حين يقول :

« تعالى أيتها المنية الجميلة ، فقد اشتاقتك نفسى . . اقتربى وحلى قيود المادة فقد تعبت من جرها . . تعالى أيتها المنية الحلوة وأنقذينى من بين البشر الذين يحسبوننى غريباً عنهم ، لأنى أترجم ما أسمعه من الملائكة إلى لغة البشر . . الشعر والمجد والجمال أشياء عميقة ، ولكن الموت أعمق ، الموت مكافأة الحياة الكبرى . . والآن يبدو لى أكثر من أى وقت آخر أن من الخصوبة أن أموت » .

ومن هذه الأنات الذاتية الرومانتيكية التى تفيض بالشكوى والحسرات ، وتتشح بالكآبة والأسى ، وتفزع إلى الموت ما يقوله خليل شيبوب :

أنا بين الأمراض والحسرات   ذهبت صبوتى وضاعت حياتى
كم دعوت الممات دعوة يأس   عالماً أن راحتى فى مماتى
حبذا الموت يا ظلام فإنى   تاعس الحظ قد سئمت حياتى

والأسى والألم عند الرومانتيكيين هما الشعر ، وليس سواهما شعراً . . يقول (الفريددى موسيه) : « إن أبدع الأغانى ما تسربل بالأسى - لا شىء يجعلنا عظماء إلا الألم العظيم — الحزن السامى يجعلنا نقدر اللذة » .

ويقول (اسكندر ديماس) الفرنسى : « الدموع ضرورة للعبقرية » .

وهذا التمجيد الرومانسى للألم الذى يطهر النفس ، ويصقل الحس ، ويغسل الأدران ، نراه عند فوزى المعلوف وهو يقول :

والتظى قلبـــه فطهر بالآ   لام ما دنسته شهوة حسه
غسلت عينـه بما سكبته   من ندى الدمع كل أدران نفسه

ويقول حسن كامل الصيرفى :

دموعى كنت آمالا   تمـــد القلب بالبشر
وكانت هـــذه الآما   ل كالأنغام فى الفجر

كما يقول (دى موسيه) : « كل ما بقى لى من نعيم الحياة أنى بكيت مراراً » .

٣ - البرناسية(١)

هى مذهب (الفن للفن) فى الشعر الغنائى . وقد أخذ هذا المذهب يظهر فى أوربا منذ منتصف القرن التاسع عشر ، معتمداً على الفلسفة المثالية الجمالية ، وعلى الفلسفة الواقعية والتجريبية .

١ — أما الفلسفة المثالية الجمالية فيمثلها (كانت) الذى يرى أن العمل الفنى إنما يتطلب الجمال المحض الذى لا يتمثل إلا فى شكله ، وأن هذا الجمال إنما يقصد لذاته لا لمنفعة أو غاية ؛ فهو نفسه الغاية من الفن ، وبه تتحقق المتعة الفنية التى لا تهتم بقيمة الموضوع وتحقيقه، كما تهتم اللذة الحسية ،وإنما تركز اهتمامها على الجمال الممثل فى الشكل الفنى ؛ فالرسام مثلا يعجب بصورة الزهرة أو الفاكهة أو المرأة ؛ ولكنه كفنان لا يفكر فى امتلاكها أو أكلها أو اشتهائها . فالجمال وحده هو الذى يغنينا الاستمتاع به عن أن نفكر فى غاية أو منفعة من ورائه ، كغيره من الأشياء ، لأن الإعجاب به هو الغاية التى ينبغى ألا نلق بالا لغيرها .

والحكم الجمالى إنما يعتمد على الذوق ورضاه عن الجمال . ذلك الرضا المجرد من استهداف المنفعة المحضة أو المصلحة الخلقية .

وعلى هذا يبدو أن مذهب (الفن للفن) لا يربط الأخلاق بالأدب .

(١) نسبة إلى جبل (بارناس) باليونان ، مكان إله الشعر (أبولو) ، وقد جعله الإغريق رمزاً للشعر ، ونسبوا إليه الشعراء النابهين ، وصار فى فرنسا شعاراً لنوع من الشعر يحمل طابعاً جديداً .

٢ — أما الفلسفة الوضعية والتجريبية فتقوم على أساس التوفيق والتآلف بين العلم والفن . فالمعرفة المثمرة هى معرفة الحقائق وحدها ، ولا يرشدنا إليها أو يمدنا بها إلا العلوم التجريبية ، فالتجربة هى التى تعصم الفكر الإنسانى من الخطأ ، بعكوفه عليها ، وتخليه عن أفكاره الذاتية ، والعلم هو الذى يقود إلى المعرفة الصحيحة التى ينبغى أن يخرج الإنسان من ذاته طلبا لها ، بخلاف القلب والعاطفة اللتين اعتد بهما الرومانتيكيون .

وقد تأثر بهذه الفلسفة نقاد الأدب ، الذين أرادوا التوفيق بين مطالب العلم ومطالب الفن ، والجمع بين العناية بالحقيقة والعناية بالخصائص الجمالية .

يقول (لوكنت دى ليل) زعيم الدعوة للأدب البرناسى : « إن الفن والعلم الذين طالما فرقت بينهما جهود الفكر المتباعدة يجب أن يأتلفا الآن تماما ، أو يتوحد كلاهما بالآخر » .

هكذا نرى النزعة البرناسية التى تتفق مع نظرية (الفن للفن) ، تلك النظرية التى أخذت فى الظهور عقب الحركة الرومانتيكية ، كدعوة إلى تحرير الفن من السخرة والاستغلال الجماعى والفردى ، والانكماش الذى انتهى إليه الرومانسيون فى عصر النهضة العلمية والطبيعية ، فلم يعد مستساغا فى ذلك العصر ، هذا الأدب الانطوائى الممثل للمشاعر الشخصية والأحاسيس الخاصة الفردية .

فنظرية (الفن للفن) التى ظهرت فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر ، دعوة إلى انطلاق الفن حراً فى مجالى الطبيعة ، ينشد الجمال ، والجمال وحده ، والأدب الذى يصور هذا الجمال يجب أن يكون غاية ، لا وسيلة للافصاح عن الشعور الجماعى أو الذاتى .

يقول (تيوفيل جوتييه) زعيم دعوة (الفن للفن) والذى يعد من أكبر طلائع البرناسيين : « إننا نعتقد أن الفن مستقل ، وليس وسيلة ، لأنه الغاية ، وكل من يسعى إلى سوى الجمال فليس بفنان ، ولم نستطع فهم التفرقة بين الفكرة والشكل ، فكل شىء جميل هو فكرة جميلة » .

وعلى هذا النحو يقول (لوكنت دى ليل) زعيم البرناسية : « عالم الجمال — وهو مجال الفن الوحيد — غاية فى ذاته ، لانهائى . . . وليس الجمال خادماً للحق ، لأن الجمال يحتوى على الحقيقة الإلهية والإنسانية . . . على الشاعر أن يحقق الجمال فى تراكيب فنية الصنع ، محكمة النسج ، متنوعة الألوان ، موسيقية الأصوات ... بغير هذا لا يكون العمل فنياً ... على الشعر ألا يهتم بمطالب الحياة المادية المعاصرة ... »(١) .

إن دعاة (الفن للفن) يتجهون إلى القيم الجمالية وحدها ليحرروا الأدب من ربقة الذاتية الرومانتيكية ، وليرتفعوا به عن مستوى الطبقة البرجوازية ، وليبعدوا به عن الغايات المنفعية المباشرة ، ولكنهم يتفقون مع الرومانتيكيين فى العناية بالصور الشعرية فى وحدتها العضوية ، غير أن صورهم موضوعية ، وصور الرومانتيكيين ذاتية .

* * *

إن خصائص الشعر البرناسى تتجلى إذن فى نصوع الديباجة ، وتأنق التعبير ، وجمال التصوير ، وقوة التجسيم ، فهذا هو الجمال ، وتلك هى الغاية من الفن ، فالجمال غاية الشعر .

---

(١) الدكتور هلال غنيمى ٣٨٧ .

٤ - الرمزية

— ١ —

المذهب الرمزى من المذاهب التى تلاحقت عقب الرومانتيكية فى الشعر الغنائى ، وقد ظهر فى أواخر القرن التاسع عشر منذ عام ١٨٨٠ م ، فى فرنسا عند (بودلير) و (رامبو) وغيرهما ، ثم انتشر فى أوربا وفى الشرق حتى اليوم .

والمقصود بالرمز فى هذا المذهب الإيحاء ، أى التعبير عن النواحى النفسية تعبيراً غير مباشر ، لعدم استطاعة اللغة الوضعية التعبير عنها تعبيراً مباشراً .

والشعر الرمزى شعر ذاتى ، من حيث إنه تعبير عن الأطواء النفسية المستعصية على الدلالة اللغوية ، ولكن ذاتيته ليست كالذاتية الرومانتيكية التى تعبر عن خوالج النفس تعبيراً مباشراً تنهض به اللغة الوضعية ، وهو بذلك يخالف الشعر الرومانتيكى فى أنه لا يستسلم للالهام .

وتتفق الرمزية مع البرناسية فى عدم الاهتمام بسواد الشعب ، وفى الاعتداد بالصفوة الممتازة ، ولكنها تخالفها بالغوص فى أعماق النفس بينما تجرى البرناسية وراء صور الطبيعة للخروج من نطاق النفس ، وفى أنها تربط بين الشعر والموسيقى التى هى أقوى وسائل الإيحاء وأقرب إلى الدلالة اللغوية النفسية ، بينما تربط البرناسية بين الشعر والنحت والرسم بتجسيم

— ٢ —

إن هذا المذهب يدعو إلى ربط الشعر بالموسيقى اللفظية ؛ ويعنى بالصور عناية فائقة ، لنستشف منها معانى الجمال الذى يكمن فى التلاؤم بين المشاعر والموسيقى .

وهو يدعو إلى الغوص فى أعماق النفس ، ويحفل بتجارب العقل الباطن التى تعجز الألفاظ عن توضيحها ، ويختلط فيه الشعور باللاشعور .

وهو مذهب الغموض والإبهام الذى يرى المتعة والجمال فى الصور والتعبيرات الضبابية ، والابتذال والهوان فى الوضوح وفى تسليط الأضواء كلها على الحقيقة ، حتى رأينا شاعراً مثل (بول فاليرى) يرى أن جمال الشعر يأتى من أنك تجد اللذة الفنية فى نفسك كلما جددت قراءته ، حيث تكشف فى كل قراءة جمالا جديداً . والأثر الفنى عنده يموت من أثر فهم الناس له .

ودعاته يزعمون أنهم بهذا الاتجاه يقودون البشرية إلى ناحية لم تعرفها وأنهم يوسعون حدود التجربة الإنسانية والتعبير البشرى(١) .

فهم يعمدون إلى تبادل وظائف الحواس فيما بينها ، فالأنف تستعير وظيفة الاذن فتشم من الورد الاصفر نغماً حزيناً ، والأذن تستعير وظيفة العين ، فتسمع ألوانا من الأصوات ، وهكذا يصير المسموع لونا ، والمشموم نغما ، والمرئى عاطراً ، لتوليد إحساسات تغنى بها اللغة الشعرية ، وتعجز عن التعبير عنها اللغة الوضعية ، وهذا ما يطلقون عليه : (تراسل الحواس) ؛

(١) الشعر المعاصر للسحرتى ١٢٦

ذلك التراسل الذى يحول العالم الخارجى إلى مفهومات نفسية فكرية ، ويجرده من بعض خواصه ليصير فكراً وشعوراً .

وهم يهتمون بالظلال فى الصور الشعرية ، بحيث يكشفون بعض ا ويتركون الباقى فى جو الغموض ، فلا يعرضون الحقيقة للضوء الشديد ، كما يقول فرلين : « أحب شىء إلىّ هو الأغنية السكرى ، حيث يجتمع المحدد الواضح بالمبهم اللا محدود » .

كما أنهم يعتمدون على اللفظ الموحى المعبر عن الجو النفسى ، كلفظ (الغروب) الذى يوحى بالزوا و الفناء أو الانقباض مثلا .

ولحرصهم على الإيحاء النفسى تراهم مولعين بالجمع بين الأشياء والصفات البعيدة ، مثل (السكون المقمر — الضوء الباكى — الصمت البخيل — ظلام الظهيرة — الضوء الأسود) .

وهكذا نقرأ مثل هذه التعبيرات : (ارتعاش المنى — الفضاء المخضب — الروح فى رداء أزرق — القلب فى رداء أحمر راعش — عويل الهاوية — رماد الأجيال) .

يقول الشاعر الفرنسى (بودلير) فى الأساس النفسى للتعبير الرمزى : « إن الالوان والاصوات والعطور تتجاوب » . وهو يقصد أن لوناً من الألوان قد يحدث فى النفس ا يشبه الأثر الذى يحدثه صوت معين أو عطر معين ؛ وذلك هو معنى التجاوب بين المعطيات الحسية المختلفة(١) ،

(١) راجع « الشعر المصرى بعد شوقى للدكتور مندور .

فالأديب ينقل ألفاظا من مجال إلى مجال ، ليساعده ذلك على نقل الأثر النفسى إلى الغير ، فالرمزيون ينقلون صفات من مجال المرئيات إلى مجال المسموعات ، أو من مجال الشم إلى مجال البصر ، وهكذا .

فقد يكون السكون المخيم حول الشاعر ليس سكونا مقبضا ، بل تبتهج به النفس ، ويشرق الوجدان ، وحينئذ يسوغ له أن يطلق عليه (السكون المشمس) مثلا .

وقد يحدث العطر فى نفسه ما يحدثه ضوء القمر الحالم الهادىء ، فيسميه (العطر القمرى) . . . وهكذا نجد مثل : « الانين المشنوق — الحزن الرافض — الصمت المقمر — اللانهاية الخرساء — اللحن المفضض — النغم الوضىء » .

— ٣ —

هذه هى رمزية الصور والكلمات ، وهناك رمزية موضوعية يقصد فيها الشاعر إلى إخفاء موضوع قصيدته ، بحيث لا يستطيع إلا الأقلون إدراك مقصده الخفى ومعناه الغائم ، فقد يخاطب سيدة ، ويتحدث عنها ، وينتظرها وهو يقصد بذلك (إلهة الشعر) ، كما فعل (بول فاليرى) فى قصيدته (الخطوات) ، وقد يتحدث عن (الحية) وهو يعنى (الشهوة) . أو عن (الوردة) وهو يريد (الوطن) .

— ٤ —

ولقد دعا الرمزيون إلى تحرير الشعر من الأوزان التقليدية ، فكانوا أول من نادى بالشعر المطلق من التزام القافية ، وبالشعر المتحرر من الوزن

والقافية . وذلك لتتنوع الموسيقى فى الوزن تبعا لتنوع المشاعر والخلجات النفسية ، وليتطابق الشعور مع الموسيقى التى تعبر عنه ، وبذلك تتم وحدة القصيدة . أما الوزن التقليدى عندهم فإنه يخل برتابته هذه الوحدة .

— ٥ —

وقد تأثر أدبنا العربى - كما تأثرت الآداب العالمية - بهذه النزعة الرمزية فى شكلها وفى موضوعها .

١ — ففى الرمزية الموضوعية يمكن أن ندخل قصائد (إيليا أبو ماضى) مثل (التينة الحمقاء) التى يرمز بها إلى الحريص البخيل . و (العليقة) التى يرمز بها إلى المرأة المنحرفة . و (والحجر الصغير) التى يقصد فيها إلى أهمية كل فرد مهما صغر فى بناء المجتمع ، وغير ذلك مما حفل به ديوانه (الجداول)

وعلى هذا النحو قصائد شوقى الخرافية على لسان الحيوان .

٢ — وفى مجال رمزية الصور والكلمات كم قرأنا لجبران مثل (أصابع الفجر الوردية - للكآبة أياد حريرية الملامس) . كما تقرأ فى (المواكب) الاستحمام بالعطر والتنشف بالنور :

هل تحممت بعطر وتنشفت بنور

ويقول محمد عبد المعطى الهمشرى فى قصيدته (النارنجة الذابلة) :

قد كنت أرقب فى الضحى زرزورها
متهللا يغشى نوافذ غرفتى
فإذا رآنى طار فى (أغرودة
بيضاء) واستوفى غصون شجيرتى

خنقت جفونى ذكريات حلوة
من (عطرك الفضى) و (النغم الوضى)
وهفت عليك الروح من وادى الأسى
لتعب من خمر (الأريج الأبيض)

فنجد الأغرودة البيضاء، والعطر الفضى، والنغم الوضىء، والأريج الأبيض.

أما (نزار قبانى) فإننا نجد فى مثل قصيدته (وشوشة) كثيراً من الصور والتعبيرات الرمزية، مثل (الانعتاق الأزرق) أى الانطلاق تحت القبة الزرقاء، و (الوشوشة السخية الظلال) أى الهمسات الحانية التى تستروح نفسه فى ظلالها، وهكذا:

فى ثغرها ابتهال   يقول لى : تعال
إلى انعتاق أزرق   حدوده المحال
وشوشة كريمة   سخية الظلال
ورغبة مبحوحة   أرى لها خيال
على فم يجوع فى   عروقه السؤال

كما نرى فى قصيدته (الضفائر السود) صوراً رمزية موسيقية، تمثل الضفيرة بشلال ضوء أسود وتستعير العين وظيفة الأذن، فيكون لون الشريط الأصفر مزغرداً، وهناك الخصلة التى ترضع الضياء، والنجمة الزرقاء التى ترمز إلى العالم السامى الذى تسبح فيه النجوم.

ياشعرها على يدى   شلال ضوء أسود
ألمسه سنابلا   سنابلا لم تحصد
لا تربطيه واجعلى   على المساء مقعدى
وحررته من شريط   أصفر مزغرد
هناك طاشت خصلة   كثيرة التمرد
تسر لى أشواق   صدر أهوج التنهد
وترضع الضياء من   نهد صبى المولد
قد نلتقى فى نجمة   زرقاء . لا تستبعدى
تصورى ماذا يكون   العمر لو لم توجدى

وما هذا (الخاطر الأزرق) الذى تتناثر شظاياه من النغم المهرق فى شعر (صلاح الدين الأسير):

تقول : ترى نلتقى   على خاطر أزرق
شظاياه غور القرار   من النغم المغرق

إنها تعبيرات رمزية مبهمة جرئية.

هذه هى الرمزية فى ضبابيتها الشفافة المقبولة التى تضفى على الفن سحراً وجمالا، كما تتراءى العيون الساحرة من خلف النقاب، وفى إبهامها الكثيف المغلق الذى يستعصى فهم شكله أو موضوعه، على نحو ما نرى اليوم فى كثير من قصائد (الشعر الحر)، ذلك الإبهام الذى وصفه الزيات بأنه مخلوق مشكل أعجم، لا تتبناه العربية بنت الشمس المشرقة، والأفق الصحو

والصحراء العارية ، والبداوة الصريحة(١)

وقد شاع الأسلوب الرمزى بصوره الموحية فى أدبنا العربى وإن لم ينزلق إلى الرمزية الفرنسية الغامضة أو السريالية ، إلا أن (جبران) من بين أدباء المهجر هو الذى كان ينزع كثيراً إلى هذا الغموض ، ويجارى فى أسلوبه الرمزى غلاة الرومانسيين الغربيين ، كما نرى فى مثل كتابه « النبى » وفى قصائده النثرية . وكذلك كان ميخائيل نعيمة . أما أيليا أبو ماضى فقد تأثر بالرمزية الموضوعية فى قصائده على لسان الحيوان والنبات والجماد ، كالتينة الحمقاء ، والحجر الصغير .

ومن التأثر بالرمزية فى صورها التعبيرية قول الشاعر « أحمد سليمان الأحمد » المقيم الآن بالأرجنتين ، فى قصيدته « دموع » :

أقمت معابد من حبها　　وأشعلت فيها الأغانى شموع
ورفت على شفتى حروف　　ملونة بابتهال وجوع
وطوقتها بابتسام الحياة　　فنجوى ترف ، وعطر يضوع

وقد تأثر جبران بمثل نيتشه فى كتابه : « هكذا يقول زرادشت » . وبالتراث الرمزى لمثل بليك الإنجليزى ، وهويتمان الأمريكى ونظرائهم من أقطاب الرومانسية الإنجليزية والفرنسية والألمانية .

على أن صوره أكثرها مشتق من الجو الشمالى الأمريكى الذى كان

---

(١) دفاع عن البلاغة ص ١٥٩ .

يعيش فيه ، فهو يوصينا أن نجلس مع العجائز فى ظل البلوطة العريقة ، وأن نتبع خطا الشعراء ولو أقاموا وراء الأنهار السبعة ، وأدبه حافل بالجزر والغابات والبحار وحطابيها وملاحيها .

نقرأ له مثلا : « فى المساء ينتزع المغرب دقائق النور من الفضاء ، وإذا سكن الليل رقدت الحياة ، وإذا انتصف ألقت السماء بذور الغد فى أعماق ظلمة الليل » . أو « عندما أكمل الليل تنميق ثوب السماء بجواهر النجوم — للكآبة أياد حريرية الملامس — الحب كوثر تسكبه عرائس الفجر فى الأرواح القوية فيجعلها تتعالى متمجدة أمام كوكب الليل ، وتسبح مترنمة أمام شمس النهار — الحياة بغير الحب كشجرة بغير أزهار ولا أثمار ، والحب بغير الجمال كأزهار بغير عطر ، وأثمار بغير بذور » .

فنرى أسلوب وروح بليك ، وهو يقول مثلا :

« يا أشقر الشعر يا ملاك السماء ... ها هى ذى الشمس على الجبال تستريح أوقد إذن شعلة الحب الوضيئة . . . وكلل هامتك بتاجك المتلألىء . . . ثم ابتسم لنا فى فراش المساء . . . وبينما تنسدل من السماء ستائرها الزرقاء ، انثر حبات الندى الفضى على كل زهرة أسبلت جفنيها الرقيقتين فى غفوة حالمة . . مر النسائم أن تغفو فوق البحيرة . وأنطق الصمت فى عينك المتلألئة . . ثم اغسل الغسق بمسكوب الفضة . . بيد أنك سرعان ما تأفل يا نجم المساء » .

وأخيراً هناك قصيدة (بول فاليرى) التى سماها (المقبرة البحرية) ، وقد أثارت جدلا طويلا بين النقاد ، وترجمت إلى معظم اللغات ، ومن ترجمتها العربية :

إنها قدسية مغلقة ... نارها توقد من غير غذاء
خيم الصمت على أرجائها ... وعلى صفحتها رف الضياء
سقطت أضواؤها وهاجة ... وأثارت فى أسباب الطرب
فظلال كالدجى ممدودة ... وقبور رصعوها بالذهب
أرأيت الظل فى أكنانها ... حيث يرتج على الظل الرخام ؟

إلى آخر القصيدة وقد كتب عنها الدكتور طه حسين يقول :

« أنفق النقاد الفرنسيون أعواماً يدرسون هذه القصيدة ، ويحللونها ويلتمسون معانيها وأغراضها . فرفعها بعضهم إلى أرقى منازل الآيات الشعرية الخالدة ، ونزل بها بعضهم إلى حضيض السخف الذى لا ينبغى الوقوف عنده . . وكان مثار الخلاف هو مذهب الشاعر فى أن الشعر يجب أن يرتفع عن الوضوح الذى يفسد الفن إفساداً ، ويقربه من الابتذال ، وأن موت الأثر الفنى يأتى من فهم الناس له »(١)

— ٦ —

وقد أدرك ابن رشيق القيروانى هذه « الرمزية » بمعناها هذا الحديث فى كتابه (الأنموذج) فقال : اجتمعت بابن أبى حديدة الشاعر يوماً فسألنى عن حالة المكان الذى كنت فيه فوصفته ، وأفضيت فى صفته إلى ذكر غلام كان ساقيا فقلت فى عرض الكلام ولم أرد الوزن :

فشربتها من راحتيه ... كأنها فى وجنتيه

(١) راجع العدد التاسع عشر من مجلة الرسالة .

وكأنها فى فعلها ... تحكى الذى فى ناظريه

وقلت أجز فقال :

وشممت وردة خده ... نظراً ونرجس مقلتيه

فقلت له أحسنت فى شمك بالنظر كما سمع أبو الطيب بالبصر حيث يقول :

خلقت صفاتك فى العيون كلامه ... كالخط يملأ مسمعى من أبصر(١)

وهذا هو ما يطلق عليه الرمزيون الآن فى الأدب الحديث « تراسل الحواس » حيث يستعمل الشاعر فيه حاسة مكان أخرى لتؤدى وظيفتها ، فيستعمل السمع مكان الشم أو التذوق مثلا وهكذا يصير المسموع لونا والمشموم نغما والمرئى عطراً لتوليد إحساسات تغنى بها اللغة الشعرية وتعجز عن التعبير عنها اللغة الوضعية وهذا هو معنى قولهم « إن الألوان والأصوات والعطور تتجاوب » وهو نفس ما كان يقصده ابن رشيق خلال تعليقه على بيت ابن أبى حديدة وبيت المتنبى .

فابن رشيق أعجب ببيت ابن أبى حديدة لأنه استعمل الشم بدل النظر والمتنبى قد استعمل أذنه فى الرؤية بدل البصر ، مما أضفى على الشعر فى نظره روعة وجمالا فانبرى إعجابه بهذه الطريقة التى اكتشفها قبل الرمزيين بمئات السنين .

(١) مسالك الأبصار — العمرى — ج ١١ قسم ٢ ص ٣٤٣/٣٤٥ مخطوط بدار الكتب المصرية .

٥ – السريالية

— ١ —

من المذاهب التى خرجت على الرومانتيكية والرمزية ، وهى نزعة متطرفة ، تدين بالحرية المطلقة والخروج على كل عرف وتقليد ، وتدعو إلى التحرر من العقل والمنطق ، ومن قيود الجمال والأخلاق ، وتحقر موضوعات الفكر والأساليب السائدة فى أشكالها وصورها ومجازاتها .

وكل اعتمادها على العقل الباطن ، حيث تستمد إلهامها من الأحلام ودفعات اللاشعور أو اللاوعى الباطنى .

فإذا كانت الرمزية تعبر عما غاب عن الواقع من المشاعر الخفية باختيار الصور والألفاظ الشفافة الموحية ، معتمدة على (تراسل الحواس) ، فإن السريالية (مدرسة ما وراء الطبيعة أو اللاوعى) إنما تعبر عن رواسب (العقل الباطن) تعبيراً حقيقياً ، دون تدخل من العقـــل أو المنطق فى إمكان حدوثه على نسق وترتيب وتناسق ، ودون استسلام المشاعر فى صياغته وعرضه .

فمهمتها : الكشف عن المشاعر الغافية فى العقل الباطن ، والإستسلام للإلهام فى صياغة الصور الأدبية . والاعتماد على الخيال فى إدراك اللاشعور ، وعدم الاعتداد بالمنطق لعجزه عن ذلك[1] ، وتوحيد دوافع اللاوعى بالوعى ، والحلم بالحياة ، والرشد بالتهوس .

(١) معالم النقد الأدبى للدكتور عبد الرحمن عثمان ص ١٧٧

إنها نزعة الفوضى التى لاضابط لها ، والعفوية المضطربة التى تسير المعانى والأخيلة فيها سيراً حلزونياً مضطرباً ، وتجعل من التوافه دنيا ضخمة معقدة التراكيب ، وهى لاتحفل بالإيقاع الموسيقى ، ولا نظام الكلمات فى أوزانها وقوافيها .

إن السرياليين يلوذون إلى اللاشعور ، ويفرضون خيالاتهم على ظواهر الأشياء ، ويترجمون عن أنفسهم لا عن الدنيا التى حولهم ، ويسبحون فى آفاق جديدة غامضة لا عهد للأجيال بها . وكأنما أضاءوا ثقاباً فى ظلمات عالم مجهول ، فالحكمة الجارية عندهم خبز متعفن والقناعة بغية رخيصة ، والكمال المألوف كسل . ولا إنتاج يحق دون حرية مطلقة ، بل هوس وجنون[1] .

وهى نزعة فرنسية من روادها (بول إلوار) و (بريتون) و (ريمبو) .

وللسرياليين صور غامضة متطرفة فى الغرابة تدل على الاضطراب والشرود البعيد ، بل (الهلوسة) التى يعتقدون أنها هى التى تخلق الفن الشعرى ، بخلاف الاتزان العقلى الذى يزعمون أنه لايخلق عملا فنياً .

إن (الناقوس الكبير فى البرج العالى) عندهم إمرأة ترقص ، وذراع الرجل الممتدة تمسك السحابة المستديرة ، والسحابة المستديرة هى ثدى امرأة ، والأرض زرقاء كالبرتقالة !! وهكذا .

يقول الشاعر الإنجليزى السريالى (دافيد جاسكوين) فى قصيدة عنوانها (دفاع عن الإنسان) :

« إن وجه الهوة مسود بالمحبين ، والشمس من فوقهم حقيبة مسامير ،

(١) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث : السحرتى ١٤١

وعند الربيع ، الأنهار الأولى تختنق بين شعورهم ، وجولياث يغمس يده فى البئر المسممة ويحنى رأسه ، ويحس قدمى تخترق مخه »

ويرى العقاد أنه : « ليس بفن على الإطلاق شىء يبطل فيه كل دليل على جودته أو رداءته ، بدعوى (الوعى الباطن) أو بما فوق الواقع »(١)

فليست السريالية والتجريدية ونحوهما بمذاهب أو مدارس قائمة على أصول وقواعد ، ولكنها أحرى أن تسمى (موضات) أو (تقاليعات) تخترع لتزول بعد حين . لأن المدارس تعلم شيئاً وهى لا تعلم شيئاً ، والجهل وحده هو الذى يخيل إلى الأدعياء أن (الوعى الباطن) تطور جديد فى القرن العشرين ، فقد كان الوعى الباطن منذ كان الإنسان ، ولم يكن وجوده ذريعة لإلغاء الحس الظاهر .

— ٢ —

وقد تسربت هذه النزعة إلى الشرق ، وظهرت بعض أعراض جرثومتها على بعض النفوس المتناقضة المضطربة والشخصيات المصابة بجنون العظمة أو الشعور بالاضطهاد ، أو نحو ذلك من العقد النفسية ، ولكنها ارتدت أزياء من الكلاسيكية أو الرمزية أو الرومانتيكية جعلتها فى مظهرها لا فى جوهرها تغاير السريالية الغربية .

نجدها عند جورج حنين فى قصيدته (انتحار مؤقت) :

« فى أعماق الأدراج الزرقاء التى رحلت مفاتيحها إلى الأقفال المتوحشة ، وتاهت خطاباتها فى سوق الاعترافات . . . فى أعماق الأدراج الملونة بلون

(١) يوميات العقاد .

التلمذة بين سيجارة ذابلة وصفحتين ... يحدث أحياناً أن تلتقط شفاه مريرة تتلو كلمات قريبة ، تهبط كالحصى ، منحدر الصوت »

ونرى بعض ملامحها عند الشاعر (كامل أمين) فى كثير من قصائد ديوانه (نشيد الخلود) حيث تحس استعلاءه الجنونى فى قصيدته : (كفاح إلى الأبد) :

إلى الذين سمائى فوق عالمهم   وفوق كل عظيم فوقهم قدمى
العائشين مع الموتى مناصفة   كالحلم فى العين بل كالدود فى الرمم
لئن حييت ومد الله فى أجلى   لأسفكن دم الكتاب فى قلمى
وأجدعن أنوفا لو صنعت لها   أنفا من العاج بعد اليوم لم تقم

وفى قصيدته (ليالى الشتاء) تبدو شخصيته السريالية بمتناقضاتها وفوضاها وثورتها على الأوضاع والنظم ، ولكن فى أسلوب كلاسيكى ، كما يقول فيها :

لقد كان ذلك فى ليلة   مسهدة من ليالى الشتاء
بحى يقولون عن مدلجيه   صعاليك فساق حى البغاء
خرجت من الحان أبغى الطريق   إلى حيث يلقى بطيشى القضاء
وقد كنت أسمع خلف البيوت   رنين الكؤوس وضحك النساء
وصوت السكارى خلال الدروب   يضجون بين الشجى والبكاء
ومن عادة الفوضوى الحياة   طليقاً كما شاء أنى يشاء(١)

(١) المصدر السابق : ١٤٤ وما بعدها .

٦ — الواقعية

— ١ —

ظهرت الواقعية الأوربية فى القرن التاسع عشر ، مسايرة لروح المجتمع وملاءمة للقوانين العلمية والطبيعية التى سادت العصر ، فصرفت الأنظار عن الرومانسية المخدرة بأوهامها وخيالها وانكماشها وانطوائها ، وأخذت تهاجم الطبقة الوسطى (البرجوازية) التى ناصرها الرومانتيكيون ، حتى انحرفت إلى الأرستقراطية الطاغية ، فظهرت آفاتها فى المجتمع .

واتجه الواقعيون إلى تحديد القيم الإنسانية بما يلائم الوضع الجديد فى المجتمع ، وإلى مناصرة طبقة العمال والدفاع عن حقوقها المهضومة ، وهكذا دخل العمال مجال الأدب بفضل الواقعية .

فالواقعية تتخذ مادتها من مشاكل العصر وأحداث المجتمع ، وتنتزع الحدث الأدبى من واقع الحياة ، وتصرفات الناس فى حياتهم اليومية ، وتعكس الآمال والآلام ، وتتجه إلى تصوير الطبقات الاجتماعية على ضوء ما يحيط بها من الظروف والأحوال ، وتختار شخصيتها الأدبية إما من الطبقة الوسطى التى تهدد المجتمع بآفاتها ، فتهاجمها ، وإما من العمال فيما يقاسون من ظلم ، وما يصبون إليه من أمل ، فيناصرونها ، ويدافعون عنها ، وهى تتناول الشر فتحدد بواعثه ، لتنبه إلى خطره ، وتحذر من عواقبه ، وتحلل الطباع والأهواء لتصل إلى النتائج الثابتة الخليقة بالقبول .

فهى إذن تنفر من أوهام الرومانسية وشرورها ، وإبهام الرمزية وغموضها ، وسلبية السريالية وهوسها ، كما تنكر (للفن للفن) ، وتسخر من الأبراج العاجية .

ذلك أنها تنشد التدخل لا العزلة ، والحقيقة لا الوهم ، وتتصل بالحياة اتصالا مباشراً ، وتكشف عن القيم الإنسانية والأشخاص الحقيقية .

وكان الوعاء الفنى لهذا كله هو القصة والمسرحية ، اللتان ظهر فيهما الاتجاه الواقعى .

— ٢ —

وقد تنوعت مناهج الواقعية على النحو التالى :

١ — الواقعية الاجتماعية : ورائدها (بلزاك) الذى وجه القصة الغربية وجهة واقعية اجتماعية ، وصرف الكتاب عن الاتجاه الرومانسى إلى التصوير الأمين للمجتمع الفرنسى بجميع طبقاته . وبكل أخلاقه وعاداته وطباعه ، ورسم الطباع البشرية فى محيط البرجوازيين والدهماء ، وصور تفاعل المجتمع مع طبيعة الناس ، متخذا من الإنسان نموذجه المدروس .

وهو فى كل ما كتب لم يعتمد على فلسفة أو نظر علمى .

٢ — الواقعية العلمية : ورائدها (تين) وواقعيته تعتمد على التحليل العلمى للنفس البشرية ، وارتباط الأفكار والمشاعر بالانفعالات النفسية ، والصلة الوثيقة بين الفكرة والصورة فى العمل الأدبى .

٣ — الواقعية الطبيعية : ورائدها (أميل زولا) وقد زاد على التحليل العلمى فى الواقعية العلمية ، مبدأ آخر هو أن القصة لابد أن تنتهى إلى نتيجة يؤيدها العلم فيما توصل إليه . فالقصة ليست مجرد ملاحظات يجمعها الكاتب ليقيم بها بناءه الفنى ، وإنما هى مع ذلك تجربة ذاتية يتم بها العمل الأدبى .

فالكاتب يجمع الحقائق التي لاحظها ، ويهيء الأرض التي يحرك فيها شخصياته ، ثم يجيء دور التجربة التي يحرك بها شخصياته في دائرة وقائع خاصة ليبرهن على أن توالي الحقائق قد تم طبقا لما أدت إليه الوقائع المدروسة في العلوم(١). وقد تأثر في ذلك بالعلم التجريبي .

فالتجربة إذن هي أساس العمل الأدبي ، والفرق بينها وبين الملاحظة ، هو أن الملاحظة استخدام وسائل البحث لدراسة الظواهر الطبيعية ، كعلم الفلك . أما التجربة فهي استخدام هذه الوسائل بقصد التغيير والتبديل للوصول إلى غاية ، كعلم الكيمياء .

والغاية من التجربة الأدبية كالغاية من التجربة العلمية ، هي توجيه ظواهر العالم بالسيطرة عليه ، لتغيير القيم الاجتماعية إلى ما هو أفضل ، وإيجاد مجتمع أحسن عن طريق التوجيه .

وعلى هذا فإن ملاحظة الكاتب للأحداث في الطبيعة لا تكفي ، بل لابد من ترتيبها ترتيباً يوجه الظاهرة التي لاحظها لتنتهي إلى النتيجة التي يريدها .

وهكذا يكشف التجريبيون عن مشاكل المجتمع ، ويصورون جرائمه وأسباب الشر فيه ، لتلافيها وعلاجها .

والكاتب يكتفي في قصته بتصوير الحقيقة وعرض التجربة الاجتماعية ، دون أن يظهر عاطفته نحو الشر كالرومانتيكيين ، ودون أن يختم قصته بالمغزى المقصود ، بل يترك للحقيقة والتجربة تنبيه المجتمع والمشرعين إلى الخطر .

(١) غنيمي هلال في الأدب المقارن : ٣٩٣ .

فالقصة التجريبية إذن بمثابة بحث لتصوير الإنسان والمجتمع ، ولذلك فإن على الكاتب أن يلم بكل ما يكتشفه العلم خاصا بهما ، وما عليه من بأس في أن يعتمد على عاطفته وعقله أحيانا إذا لم يسعفه العلم(١) .

٤ — الواقعية الاشتراكية :

إن الواقعية بمناهجها السابقة هي المعروفة باسم (الواقعية الأوربية) أما (الواقعية الاشتراكية) فإنها تخالفها في أن الأولى تكتفي بالنقد ووصف التجربة كما هي ، ولو كانت تدعو إلى التشاؤم . أما الواقعية الاشتراكية فإنها توجب على الكاتب في أثناء تصويره للشر أن يفتح منافذ الأمل في التخلص منه ، ولو أدى ذلك إلى بعض التغيير في الموقف .

٥ — الواقعية الملتزمة :

بعد الحرب العالمية الأولى ظهر اتجاه جديد في الواقعية الاشتراكية التي عنيت بالقصة والمسرحية : هو (التزام الشعر برسالة اجتماعية) . وقد دعا إلى هذا الاتجاه شاعر الثورة الروسية (كوفسكي) . فالشعر الغنائي عنده ذو رسالة اجتماعية واقعية محددة . ويجب أن تتجاوب تجاربه مع الوعي الاجتماعي للجمهور . فلا يكون الشاعر ذاتياً محضاً ، بل يجب أن يكون مرآة لمجتمعه ، متفاعلا مع مشاكله ومشاغله ، معبراً عن وجدانه ومشاعره .

ولقد بلغ من تعصبه لهذا الاتجاه أنه كان يرى أن الفن الذي يتحدث عن الحب والزهر والقصور فن زري ، ويقول : « ماذا في جعبتكم أيها

(١) المرجع السابق .

الشعراء؟ وماذا تكتبون؟ هلا مللتم الزهر والحب والقصور؟ لئن كان مثلكم الخالقين. فإنى لأبصق على فنكم»(١).

وقد تأثر الشعر العالمى الحديث بهذه الدعوة.

نقرأ للشاعر الروسى (نكراسوف) فى قصيدته (الجائع) عن الفلاح:

«يقف الفلاح بنظرة شاحبة، وأنفاس لاهثة يتمايل ويترنح.

ومن طعام الأشنة، والخبز المصنوع من قشور الشجر، تورم شكله، وأظلم وجهه، وتقززت عيناه، وتخدرت روحه.

وعلى حقله يلقى نظرة طويلة، ويقف مغنيا أغنية صامتة: ترعرع، ترعرع «لقد نميتك، وأنا راعيك.

فهبنى رغيفاً هائل المحيط، وكعكة متماسكة، كأمنا الأرض».

ونقرأ للشاعر الإنجليزى الواقعى (أودين) من قصيدته (اللاجئون):

«كان لنا بالأمس وطن، وظنناه ناعماً طيباً.

ونظرة إلى الخارطة نجده هناك.

وفى كنيسة قريتى نمت شجرة الشوحط العجوز.

وفى كل ربيع أراها تنمو وتزدهر.

وجوازات سفرنا لا تتجدد ياعزيزى.

ومشيت فى الغابة، فرأيت العصافير على الأشجار.

(١) الشعر المعاصر للسحرتى: ٢٤٨.

ليس لديها محترفون سياسيون، وتغنى كلها فى سرور.

وذلك لأنها ليست من الجنس البشرى .....»

* * *

هكذا سادت الواقعية بمناهجها المختلفة، ثم كان تنوعها «بين واقعية متحجرة تصور الواقع تصويراً شمسياً، وواقعية متطرفة تستعمل الكلمات العنيفة المباشرة لكى ترسم الصورة الدامية واضحة جلية، وواقعية فنية، وواقعية خيالية. إلخ»(١). ولكنها فى مجموعها تصور الواقع، أو تثور عليه، وتخرج بالأدب من حيز الانطوائية، ومن عالم الأحلام والخيال، إلى واقع المجتمع والحياة، ليحمل مسئوليته تجاه البشرية، ولم يعد الشاعر فى العصر الحديث ذلك الطفل غير المسئول، ولا ذلك الإنسان الذى يمتع فئة خاصة. ويهدهد نفوسها بأغانيه، بل أصبح رجلا يشعر بالمسئولية، وقوة حافزة إلى الكفاح والجهاد فى الحياة، وإشعال اللهب الوطنى فى الأمم المستعبدة»(٢).

— ٣ —

وقد اتجه أدبنا العربى الحديث هذا الاتجاه الواقعى، وأصبحت هذه النزعة هى التى تسود اليوم كل مجالات الأدب من قصة ومسرحية وشعر، بحيث صار الاتجاه القومى والوطنى والاجتماعى والإنسانى هو طابع الفن والأدب، ولم يعد الأدب منفصلا عن المجتمع، ولا بعيداً عن انتفاضة

(١) روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة لإلياس أبو شبكة: ١١٩

(٢) دايتشى فى كتابه (الأدب والمجتمع).

الشعوب العربية وتطلعاتها وآمالها، وإنما تفاعل مع هذا الواقع العربى الذى نعيشه الآن، يصوره أو يثور عليه، ويحدو مواكب انتصاره، ويتقدم طلائع زحفه المقدس على طريق الحرية والعزة والكرامة.

١ — ومن الطلائع الأولى التى تجاوبت مع الواقع ودنيا الناس حافظ إبراهيم الذى حفل ديوانه بالكثير من الشعر الوطنى والاجتماعى، كما يخاطب شعره قائلا:

ضعت فى الشرق بين قوم هجود ... لم يفيقوا وأمة مكسال
قد أذلوك بين أنس وكأس ... وغرام بظبية أو غزال

وكما يثور على المتعلمين المنحرفين فى مثل قوله:

كم عالم مد العلوم حبائلا ... لوقيعة وقطيعة وفراق
وفقيه قوم ظل يرصد فقهه ... لمكيدة أو مستحل طلاق
وطبيب قوم قد أحل لطبه ... مالا تحل شريعة الخلاق

٢ — وكذلك نرى أبا القاسم الشابى فى قصائده الوطنية النقدية، كما فى قصيدته (إرادة الحياة) المشهورة، التى يقول فيها:

إذا الشعب يوما أراد الحياة ... فلا بد أن يستجيب القدر

٣ — وقد حفل شعر المهجريين بالنماذج المصورة للواقع والثائرة عليه، كما يقول إلياس قنصل فى قصيدته (معاذ الله) من ديوان (السهام):

أنرضى بالهوان ونحن قوم ... ملأنا صفحة التاريخ فخرا
بلينا بالتخاصم وهو داء ... عضال ينخر الأخلاق نخرا

فأنهكنا وغادرنا شعوبا ... ممزقة تجرر الغل جرا
قيود الذل فلتتكسر، ويكفى ... على حمل الأذى الذل وصبرا

٤ — والشاعر القروى فى قصيدته (قحط الرجال) يقول:

سل الساحبين ذيول النعم ... بما سلخوا من جلود الغنم
ألم تبق فيكم بقية دم؟ ... ألا تشعرون بجمر الندم؟
ألا تبصرون شقاء الوطن؟

٥ — ويثور نسيب عريضة على واقع شعبه:

كفنوه — وادفنوه — أسكنوه — هوة اللحد العميق
واذهبوا لا تندبوه — فهو شعب ميت ليس يفيق

٦ — ويصور الشاعر المدنى قيصر الخورى شقاء الفلاح:

لله كفك والمحراث، كم لهما ... دين على الناس لن يوفى مدى الحقب
لم يبرحوا شبعا أو يشبعوا مرحا ... لولا الذى بك من فقر ومن نصب
يا قاتل الجوع كم أشبعت من حكم ... منفذ فيك حكم الجوع والتعب

٧ — ويصور (زكى قنصل) حرمان العامل فى قصيدته (البناء):

يبنى القصور وكوخه خرب ... ساءت حياة كلها تعب
جلبابه رقع تألفها ... غرض، وباعد بينها نسب
مشت السنون عليه فاختلطت ... أصباغه، وتقارب السبب
و أليس يجمعه بسيده ... نسب من الصلصال أو حسب؟
وعلام يغصب حق مجتهد ... ليفوز باللذات مغتصب؟
وعلام تشتاق الريال يد ... ويد تراكم حولها الذهب؟

إنها ثورة على الإقطاع والرأسمالية المستغلة .

٨ – وفى قصيدة (تمرد) نقرأ للشاعر السورى (نذير الحسامى) :

أنا للكوخ وللسرداب . لا للقصر فنى
ولخفق الريح فى الأسمال ترجيعى ولحنى
لاحتضار النور فى ليل المساكين أغنى
ولأنات الحزانى أهدم الدنيا وأبنى

٩ – ويتطلع الشاعر العراقى محمود الحبوبى إلى الحرية :

طال انتظارك فاطلعى لنرى   عيشاً بلا ملل ولا سأم
والموت للأحرار أطيب من   عيش العبيد وذلة الخدم
نام الطغاة وها هنا وهنا   مقل من الإرهاب لم تنم

١٠ – ويتمثل شعر الوجدان الجماعى فى قصيدة ميخائيل نعيمة (أخى) :

أخى إن ضج بعد الحرب غربى بأعماله
وقدس ذكر من ماتوا ، وعظم بطش أبطاله
فلا تهزج لمن سادوا ، ولا تشمت بمن دانوا
بل اركع صامتا مثلى ، بقلب خاشع دامى
لنبكى حظ موتانا

١١ – من واقع حياة الزنوج فى أمريكا يجلو لنا إيليا أبو ماضى هذه الصورة :

الديك الأبيض فى القن   يختال كيوسف فى الحسن
وأنا أتمنى لو أنى   أصطاد الديك ولكنى
لا أقدر إذ أنى عبد

١٢ – وفى قصيدة (إصرار) للشاعر كمال الحقوقى نقرأ :

أخى هل نحن تحت الأرض أعشاب وديدان
أخى يا أيها الإنسان هل فى مصر إنسان ؟
أراها مسرح الأشباح قد وارته ألوان
هى الفلاح ، والفلاح أسمال وأكفان
أخى ما نحن بالأحرار ، ولكن نحن عبدان

* * *

تلك واقعيتنا بالأمس القريب ، واليوم يواكب الأدب قصة ومسرحا وشعرا ، واقعنا الحاضر ، فيصور انعتاق الفلاح ، وتحرير العامل ، ويرسم تطلعات أمتنا المتحررة وأهدافها ، ويعايش مع معاركها وانتصاراتها ، ويعكس أنات جراحها فى فلسطين ؛ ويهتف بأشواق الملايين التى ما زالت تئن من وطأة الاستعمار ، وعنت الإقطاع ، ويثور على الأوضاع المتخلفة ، ويبشر بالغد المشرق ، والأمل الجميل .

هذا هو تيار الواقعية الذى يسود أدبنا اليوم ، نقرؤه فى كل شعر ونسمعه فى كل قصة ، ونراه على كل مسرح .

وإن كنا نلاحظ بعض الانحراف فى هذا الاتجاه ، عند من يخرجون بالواقعية عن الموضوع إلى الشكل ، فيهملون جانب التعبير ، ويستهينون بأصول اللغة ، ويعبرون بلغة الشارع ، مع أن الواقعية لا تتنكر للفن الجمالى ، ولا تهمل جانب اللغة والأسلوب .

٧ — الوجودية

وأخيراً تطالعنا الآداب الأوربية فى القرن العشرين بمذهب فلسفى أدبى هو (المذهب الوجودى) الذى اشتهر به الكاتب الدانمركى (كيركاجورد) ثم الفليسوف الفرنسى (سارتر) .

وهذا المذهب يعنى بالوجود الإنسانى ، وليست فلسفته تجريدية عقلية ، بل هى دراسة ظواهر الوجود المتحقق فى الموجودات ، فالوجودى لا يعنى باكتشاف الوجود المجرد ، بل بالوجود الذى يعيشه الإنسان .

والإنسان وحده هو الموجود لأنه يدرك وجوده وذاته ويملك الاختيار. أما الجمادات فكائنات لا موجودات ، لأنها لا تدرك ولا تختار . فتحول الثلج مثلا إلى سائل لا يمنحه الوجود ، لأنه تحول بلا اختيار فيه .

واختيار الإنسان يستلزم حريته . ولا يتمتع بصفة الوجود إلا إذا حقق اختياره فى حرية . فهو يشكل صورة وجوده باختياره عن حرية . فوجوده سابق على (ماهيته) وهى هذا التشكيل لصورة وجوده .

فلابد للإنسان من الاختيار حتى لا يذوب وجوده فى وجود غيره . فيكون سلبياً . وبذلك يلغى وجوده .

والاختيار يستتبع (الالتزام) وهو تحديد العلاقة بالآخرين لتحقيق الوجود ، وسواء كانت الظروف التى يوجد فيها الإنسان اختيارية يلتزم بها لتحقيق وجوده . أم لا مجال فيها لاختياره كمولده من أسرة معينة ، وبجسم خاص ، وعقلية محدودة . وكعوامل الوراثة . فإن هذه الظروف تسمى (الموقف) عند الوجوديين .

فالأدب الوجودى القائم على الفلسفة الوجودية إذن هو (أدب الالتزام) أو (أدب المواقف) . على الكاتب فيه أن يحدد موقفه من مسائل عصره . وأن يربطها بملابساتها . وأن يلتزم فيها بموقف معين . وألا ينطوى على نفسه بالوقوف عند تحقيق غايته الذاتية . بل يتجاوز موقفه بإدراك القيم الإنسانية والاجتماعية ليغيره إلى ما هو أفضل . وبهذا يكون ثائراً فى جهوده الإنسانية مؤازراً لنظرائه .

إذن وجود الكاتب لا يتحقق بمجرد الكشف عن الموقف . ولكن بأن يلتزم ، فى استجابة لما يشغل عصره ومشاركة لما يهم قومه وعالمه .

ولذلك يعنى الأدب الوجودى بتصوير عالمه . ورسالته فيه .

والأدب الوجودى لا يفصل بين الشكل والمضمون . فكلاهما يجب أن يتوفر فى العمل الأدبى ، ولا قيمة لجمال ليس له مضمون اجتماعى ملتزم .

ومبادىء الوجودية تقربها من الواقعية . وإن اختلفا فى الجوهر الفلسفى [1] .

---

(١) راجع الأدب المقارن للدكتور غنيمى هلال : ٤٠٥ وما بعدها .

٨ – اللامعقول

وفى نهاية المطاف نجد ما يسمى بمذهب (اللامعقول) وهو المذهب الذى يدين به الآن عدد من الكتاب والفنانين الذين يرون فى أحداث وتصرفات ومواقف عالمنا الحاضر ما يدعوهم إلى الإيمان بأن العقل البشرى قد أفلس منطقه، وأن العالم لم يعد يسير على منطق مفهوم أو قابل للفهم. فجميع أسس الفهم المنطقى بين البشر قد انهارت وأفلست، ولذلك نراهم يرسمون فى أعمالهم الأدبية لهذا العالم صوراً ينعكس فيها اللامعقول، وقد اشتهر من بين كتاب المسرح اللامعقول فى السنوات الأخيرة (صمويل بكيت) الإيرلندى الأصل، و (يوجين يونسكو) الرومانى الأب، و (آداموف) الأرمنى السوفيتى، وكلهم يقيمون فى باريس، ويكتبون بالفرنسية(١).

والظاهر أن توفيق الحكيم قد تأثر بهذا الاتجاه الجديد، فكتب مسرحيته الجديدة (يا طالع الشجرة)، وتحدث فى مقدمتها عن مذهب اللامعقول الذى يلغى الزمان والمكان، ويجمع فيها بين المتناقضات، ثم يزعم أن أدبنا الشعبى نفسه قد عرف اللامعقول، ويستشهد لذلك بموال شعبى مشهور، وأخذ عنه عنوان مسرحيته، وهو: (يا طالع الشجرة، هات لى معاك بقرة).

والمسرحية تعرض قصة زوج غرس فى حديقته شجرة تؤتى أنواعا مختلفة من الثمار، وهى شجرة الفن، ثم تغيب زوجة هذا الرجل عن البيت،

(١) راجع دراسات فى النقد الحديث للدكتور خفاجى.

فيتهم بقتلها ودفنها تحت الشجرة، وكأن جثتها نوع من السماد، ويؤكد هذا الاتهام درويش يلوح أنه عليم بخبايا النفوس، وتوشك التهمة أن تلتصق بالرجل، ولكن الزوجة لا تلبث أن تعود إلى الظهور فى البيت، وكأن التحقيق السابق لم يكن له من هدف غير الكشف عن النية السيئة التى كانت تراود الرجل، وكأن الدرويش صوت الضمير الذى فضح هذه النية. وبالفعل لا تكاد الزوجة تعود إلى المنزل حتى نشهد بينها وبين زوجها مشهداً يشبه مشاهد اللامعقول فى مسرحية: (المغنية الصلعاء) لكاتب اللامعقول (يوجين يونسكو)، وفى هذا المشهد نرى الزوج والزوجة جالسين على مقعدين متجاورين، والزوج يتحدث عن ثمرة البرتقال التى سقطت من شجرته قبل أن تنضج، بينما تتحدث الزوجة عن جنينها الطفل الذى أجهضته قبل أن يتم نموه، ولما كان كل منهما مستغرقا فيما يشغله: الزوج فى ثمار شجرة الفن، والزوجة فى ثمار الحياة، فإنهما لا يتلاقيان فى حوارهما، وكأن اللغة لم تعد وسيلة للتحاور والتفاهم بين البشر، لأننا نعيش فى عصر تستغرق كل منا فيه همومه الخاصة، وتمنعه عن التجاوب مع الغير.

وبهذا المشهد فسر توفيق الحكيم فى فن وذكاء استحالة الالتقاء بين الفن والحياة، فالرجل مشغول بفنه عن زوجته وحياتها، أى مشغول بفنه عن الحياة، ولهذا لا يلبث أن ينفذ الجريمة فعلا ويقتل زوجته خنقا، ولكنه فى هذه المرة لا يحمل جثتها ليدفنها عند جذور شجرته كسماد لها، لأنه يكتشف فى اللحظة الأخيرة أن السحلية الخضراء التى كانت تظهر له من حين إلى حين خارجة من جحر عند جذور الشجرة قد ماتت فى جحرها، وكأنه قد اكتفى بهذه السحلية الخضراء كرمز لسحر المرأة سماداً

لشجرة الفن ، مما يوحى بأنه يعتقد أن شعر المرأة هو وحده الذى يصلح غذاء لشجرة الفن ، وأما جسمها أو جثتها فلا يصلح لمثل هذا الغذاء ، ولهذا يترك جثة زوجته حيث هى ، ويسدل الستار على المسرحية كلها .

فمسرحية (يا طالع الشجرة) ما هى إلا علاج جديد للمشكلة التى شغلت توفيق الحكيم فترة طويلة من حياته ، وهى مشكلة الصراع المزعوم بين الفن والحياة التى سبق له أن جسدها مراراً فى الصراع بين الفنان كرمز للفن، والمرأة كرمز للحياة ، على نحو ما هو واضح فى مسرحيته « بجماليون » .

فن القصة

القصة عرض لفكرة أو تسجيل لصورة ، أو بسط لعاطفة مما يرسم قطاعا خاصا من المجتمع فى ملابسات متباعدة لأناس يرحون ويجيئون على مسرح الحياة ، إنها حكاية لحدث أو أحداث مما يقع فى الحياة أو مما يمكن أن يقع . وهى أنواع :

١ — أقصوصة   ٢ — قصة   ٣ — رواية

فالأقصوصة : لوحة محدودة يعالج فيها الكاتب جانبا واحدا من الحياة لا عدة جوانب ، إذ يقتصر على سرد حادثة ذات عناصر جزئية تتدرج تحتها لتؤلف موضوعا مستقل بشخصياته ومقوماته ، ويجب أن يكون الموضوع تاماً متناسقاً ناضج التحليل ، ولا بد للكاتب من براعة خاصة فى الأقصوصة لأن المجال أمامه ضيق يتطلب تركيزاً ودقة لا يسمحان بالامتداد إلى فترة زمنية طويلة أو إلى عدة مشاهد تمتزج وتختلط وتترابط ، فإذا تورط كاتب الأقصوصة فى معالجة موضوع شاسع ممتد ، فقد ضاعت من يده فرصة التركيز ، وأصبح يعمل عمل القصة الكبيرة فى مضطرب ضيق لا يسمح بالتحليل والتشهير ، ومن هنا يختل عمله الفنى .

أما القصة : فتتوسط بين الأقصوصة والرواية ، وفيها يعالج الكاتب جوانب أرحب وأوسع من جوانب الأقصوصة وأمامه الفرصة لتعدد المشاهد وامتداد الزمن ، وتطور الأحداث على نحو متلاحم متشابك ،

والقصة تجد الترحيب أكثر من الأقصوصة والرواية معها لأنها تنجو من ضيق الأولى ولا تمتد امتداد الثانية ، وتتيح للقارىء أن يحصر متعته الممتدة نسبياً فى إطار مناسب .

والرواية : عمل فسيح ممتد ، وقد وجد من كتاب الغرب من ذهب بالرواية إلى عدة أجزاء تبلغ العشرين ليصور أحداثا متعاقبة قد تمتد حتى تتسع لعدة أجيال فنرى الطفل فى أول الرواية ثم نتابعه شابا وشيخا ونرى بعده أولاده وأحفاده ، والميدان الفسيح للروائى يتيح له الإسهاب المعقول ، ويجعله فى سعة تسمح بالوصف الآخذ ، والتلوين المتنوع ، والحشد المنطق لعدة طوائف وأجناس .

عناصرها :

ودراسة العمل القصصى تتطالب منـــا أن نلم بعناصره الفنية فى إيجاز ، وهى :

١ — الحادثة :

هى مجموعة من الوقائع الجزئية ترتبط على نحو خاص يمكن أن يسمى بالإطار ، بمعنى أن تترابط هذه الوقائع لتسير فى اتجاه طبيعى لا نشاز فيه وبعض النقاد يحرص على أن يسمى هذا الترابط بالحبكة قاصداً إلى أن تكون المشاهد خاضعة لترتيب دقيق بحيث تتوالى معقولة مقبوله فى بساطة لا توحى بالافتعال ، لأن سرد الأحداث دون مراعاة للحبكة يخرج بالقصة من وضعها الفنى إلى مستوى الحديث العفوى ، فهى أحدى ضرورات الارتباط والانسجام .

وفى تصوير الأحداث بالقصة يجب أن تكون الحركة هى الشىء الرئيسى ، أما الشخصيات فتظهر وراء الحركة كعنصر متمم مكمل ، لأن الحركة فى القصة عنصر أساسى ، وهى نوعان :

(ا) حركة عضوية ترى فى الأحداث وسلوك الأشخاص .

(ب) حركة ذهنية ترى فى تطور الفكرة وانتقالها من وضع إلى وضع حتى تصل إلى الهدف الذى يعنيه الكاتب .

٢ — السرد :

هو تحويل القصة من وقائع إلى كلمات تفصح عنها ، وللسرد الفنى لغة أدبية غير السرد الخبرى إذ هناك فرق بين أن تقع حادثة فيكتب عنها مراسل الأهرام مثلا كما رآها فى نطاقها الخبرى ، وبين أن يلم بالحادثة أديب خاص مثل محمود تيمور وينظر إليها ليختار من زواياها ما يعد نقطة ارتكاز تدور حولها الألفاظ المعبرة الموحية ، لأن السرد الفنى لمح وإيماء وصقل واختيار ، وإذا كان المؤلف المسرحى يرتبط بالحوار وحده باعتباره طريق التعبير الأوحد فى عمله الفنى فإن لكاتب القصة أن يختار من بين ثلاثة طرق

(ا) الطريقة المباشرة أو الملحمية .

(ب) طريقه السرد الذاتى .

(ج) طريقة الوثائق .

فالطريقة الأولى هى الأكثر ذيوعا وفيها يقترب عمل القصاص من كاتب السيرة التاريخية :

أما الطريقة الثانية فيكتب القصاص على لسانه .

وأشهر من يتخذ هذا اللون من التعبير القصصى هو الأستاذ إبراهيم عبد القادر المازنى كما فى قصتيه : إبراهيم الكاتب ، وإبراهيم الثانى ، وكأنه بذلك يقدم ترجمة ذاتية .

وفى الطريقة الثالثة تتحقق القصة عن طريق الخطابات كما فى قصة ماجدولين التى ألفها الكاتب الفرنسى (الفونس كار) وقام بتعريبها الأستاذ السيد مصطفى لطفى المنفلوطى .

٣ — البناء :

هناك صور عدة لبناء الحادثة القصصية بناء فنيا ، ويمكن أن يقال أن كل قصة لها صورة بنائية خاصة بها ، ومع ذلك فقد أمكن محاولة تقريب لهذه الصور البنائية فى القصة .

وهناك بصفة عامة — صورتان لبناء الحبكة القصصية هما شخصية البطل والصورة العضوية ، ففى الصورة الأولى لا تكون بين الوقائع المختلفة علاقات متلاحمة ، وإنما تعتمد وحدة السرد على شخصية البطل ، فهو الذى يربط بين العناصر المختلفة برباط جامع ، وأقرب مثل لذلك شخصية سيف بن ذى يزن فى قصة الوعاء المرمرى التى كتبها الاستاذ محمد فريد أبو حديد ، حيث جعل « سيفا » محور الحديث فى دور اضطهاده ويأسه ، ثم فى دور مواجهته وصراحته الصارمة لمغتصب عرش أبيه ، ثم فى دور مقاومته العنيدة للمحتل الطاغى ، مستعينا بجنود الفرس .

أقول إن المؤلف قد أقام وحدة السرد على تتابع هذه الأدوار دون

أن يلجأ إلى التلاحم العضوى بين الأحداث ، ولا نقول إن القصة تفقد الانسجام الفنى بل نقول إن هذا الانسجام قد أتى من تتابع أدوار البطل فى شتى مواقفه .

أما فى الصورة الثانية وهى الصورة العضوية فإن القصة مهما امتلأت بالحوادث الجزئية فإنها تتبع تصميما فنياً دقيقا ، ومن خلال هذا التصميم الهندسى تقوم كل حادثة تفصيلية بدورها المحدد فى داخل الدائرة الكبرى ، وعلى المؤلف إذا اتجه الاتجاه العضوى أن تكون جميع الأحداث بارزة فى ذهنه قبل أن يخط كلمة واحدة فى القصة ليستطيع تكوينها البنائى على نحو مطرد تسلم فيه الألف إلى اليا . وهكذا ، ولا كذلك من يعتمد على شخصية البطل فى ربط الأحداث فهو يبدأ الكتابة القصصية وفى ذهنه الإطار العام فقط ، ثم فى أثناء التأليف قد يعدل من فكره عن الحدث والبطل بما يراه مناسباً دون التقيد بأحداث معلومة لا يتعداها .

وأبسط صورة لبناء القصة هى التى تتمثل فى طرف الصراع ، وهما الهدف والنتيجة ، فإذا كان (أ) يريد الزواج من (ب) رغم منافسة (ج) وممانعة (د) فإنه إما أن ينجح وإما أن يفشل ، وهو فى الوصول إلى نهايته سيصادف حوادث مفاجئة كثيرة تقرب من النجاح أو الفشل ، وهذه الحوادث تصور خطاً متسلسلا فى ذهن الكاتب ينتقل من مشاهدها مشهداً مشهداً حتى يصل إلى الخاتمة التى تترتب على خطوات السير دون مفاجأة مستغربة أو افتعال ملحوظ .

يبدأ الكاتب الذى يبنى قصته بمقدمة تشمل فصلا أو أكثر ، وفى هذه

المقدمة نعرف الأشياء اللازمة لفهم ما سيأتى من الأحداث ، ثم تبدأ الواقعة الأولى وتبدأ معها عملية البناء ، ثم تأتى بعد ذلك الحوادث المفاجئة ، وهى تفقد قيمتها الفنية إذا لم تأت منطقية فى موضعها ، وينمو الصراع مع نمو الحركة فى القصة ، حتى نصل إلى أقوى الحوادث إثارة وهى كثيراً ما تتمثل فى أشد المواقف تعقيداً ، ثم تبدأ الأشياء تتضح فى مرحلة إزالة العراقيل وهذه المرحلة تفتح طرقا مختلفة إلى نهاية القصة .

والقصة ذات النهاية السعيدة تزيل العراقيل التى تقف فى الطريق ، أما قصص المآسى فلا تخلو من عقبات ، لأن الحياة بأحداثها وفجائعها هى المورد الذى يستقى منه المؤلف .

وأكثر ما نرى من القصص يصل إلى خاتمة معينة ، ولكن المحدثين من أعلام الفن المعاصرين يرون الخاتمة النهائية ليست ضرورية ، إذ أن كثيراً من أحداث الحياة لا يصل إلى نهاية ، بل يموت الأشخاص لتنتقل الأحداث إلى ورثة آخرين على المسرح ذاته .

هذه كلمة موجزة عن البناء كما نراه عادة فى أكثر ما نطالع فإذا شط فنان بوحى مزاجه الخاص إلى بناء آخر فالحكم النقدى عليه يكون بتقدير دقيق لجميع عناصر القصة فى أنتاجه فإذا أوفق إلى الاداء بصورة ما نحسبه أن يوفق وذلك بما يحسب له لا عليه .

٤ — الشخصية :

يشغل الأشخاص أكبر جزء فى الحياة لأنهم أداة التأثير فيما نلابس من الأمور والأشياء ، وبالتقاء الشخصيات تتم الأفكار وتتبادل العواطف ،

والقصة معرض لأشخاص جدد يقابلهم القارىء ليتعرف عليهم ويتفهم دورهم ويحدد موقفهم ، ومن الصعب أن يوجد بين نفوسنا وبين من نجهله من الأشخاص نوع من التعاطف المباشر ، ومن هنا كان الواجب أن يختار الكاتب شخصية حية لتحدث ما يتطلب من تأثير لأن القارىء يريد حياة واقعية ذات حركة وجيشان وانفعال .

وإذا كانت بعض القصص تدور على الحادثة فقط فهناك قصص تدور على الشخصية فحسب — كما نرى فى قصة سارة للأستاذ العقاد ، إذ أن أحداثها لا تعدو مجرد التقاء بين رجل وامرأة ، أما الشخصية التى تحب وتتألم وتشك وتعفو وتعاقب وتتساهل وتتشدد ، وترضى وتغضب فهى ما أبدع العقاد فى تصويره أتم إبداع .

ومن الشخصيات ما يظهر على المسرح وقد أكتمل تكوينه الإنسانى فى أول مشهد ، وإذا حصل تغير فيما سيأتى فهو تغير من يحيطون به ، ويحاولون تلوين مواقفهم وفق أدوارهم المنتظرة .

ومن الشخصيات المسرحية ما يعرف بالشخصية النامية التى يتم تكوينها بالتدريج بتمام القصة فتتطور من موقف لموقف ، ويظهر لها فى كل جديد تصرف آخر يكشف عن جانب منها ، وأنصار المذاهب الجديدة يميلون إلى الشخصية النامية ، إذ تورث من التشويق والفجاءة وتعرض من أنماط النفوس ما يلذ مشاهدته وتحليله ، أو إذا كان لكل قصة حادث وشخصية فاجتماعهما معاً أمر ضرورى ، ولكن ما تشير إليه من التقسيم يرجع إلى الطابع العام للعمل الفنى فإذا غلبت الشخصية على الحادثة فالقصة شخصية ،

وإذا غلب الحدث على القصة فالقصة تتجه إلى الحدث ، وقد يجتمعان بمستوى واحد دون تغليب .

٥ — الزمان والمكان :

كل حادثة تقع لا بد أن تقع فى مكان معين بذاته ، وفى زمان معين أيضاً ، وهى لذلك ترتبط بظروف وعلاقات وعادات ومبادىء ، كما ترتبط بالزمان والمكان اللذين وقعت فيهما ، والارتباط بكل ذلك ضرورى لحيوية القصة ، لأنه يمثل الجو النفسى الذى تمثل فيه ، كما تزداد أهميته عندما يساعد على فهم الحالة النفسية للقصة أو الشخصية ، إذ يقوم بالدور النفسى الذى تقوم به الموسيقى التصويرية .

وهناك القصص التى لا تهتم اهتماما كبيراً بالملاحظات النفسية ، والخلال الذاتية ولكنها تجاوز الفرد إلى المجتمع ، إذ تعبر عن فترة معينة تكون مرحلة انتقال سياسى أو اقتصادى من شط إلى شط ، وهى إلى جانب التاريخ أقرب منها إلى جانب آخر .

٦ — الفكرة :

لا يمكن أن تكون القصة مجرد أحداث دون هدف يقصد إليه الكاتب لأن خلف المشاهد تأتى الأفكار التى يريد الكاتب أن يذيعها بين الناس ، فالقصة إذن تكتب لتصور فكرة يهتم بها كاتبها ، وحين تتعقد الأمور ونبحث عن الحل فى القصة فإن هذا الحل يقدم فكرة الكاتب ويصور خطوات عمله الفنى التى تقدمت الحل لتنتهى إليه ، وقد يصور الفنان المشكلة ولا يعطى حلا ولكن تصوير المشكلة نفسه يسوق من الأفكار الدقيقة

ما يدفع القارىء إلى التكملة وقد يصل بنفسه إلى حل يعد غريباً عن المتوقع أو يكون قريباً مما كان فى نفس الكاتب ولم يفصح عنه .

والفكرة عمل ضرورى فى البناء القصصى لأنها تصل بالقارىء إلى شاطىء أمين وهى فى لونها القصصى ضرب من ضروب الفن التأثيرى ، ومن القواعد الضرورية للعمل الفنى الناجح أن ينسجم مع الوجهة الأخلاقية ، فالقصة التى تعطى أفكاراً شريرة دون أن توحى ببعض هذه الأفكار تسىء إلى الإنسانية إساءة بالغة ، لأن الوجهة الخلقية الشريفة هدف مطلوب لذاته ويحسن الفن لنفسه لو اتجه إليه فى قوة وإخلاص .

القصة القصيرة (الأقصوصة)[1] :

تختلف القصة القصيرة عن القصة الطويلة لا فى الكم وحده ، بل فى الكيف أيضاً وقصر الأقصوصة يجب أن يكون إيجابياً لا سلبياً ، بمعنى أن تدفع إليه عاطفة محددة تجد لوازم الفن الأدبى فى إيجازها الهادف ، ولا يمكن أن يكون الإيجاز عملا مقصوداً لذاته ، وإنما هو ضرورة حتمها طابع المنحى الفنى ، أما تعمد الايجاز فى موضع الاطناب فهادم للعمل القصصى إذ يظهر مبتوراً أو مكتزاً دون أن يشبع رغبة القارىء ، وبالتالى لا يحدث تأثيره المنشود .

ومن هنا نستطيع أن نقول إن الأقصوصة استمدت مركزها الفنى من واقع صادق يتطالب إيجازها الموحى ، والخاصية الأصلية التى تتميز بها

---

(١) مجلة الرسالة (١) العدد ٨١٨

الأقصوصة هى وحدة المحور الذى تدور حوله لأنها تنصب على فر[د وا]حد أو عاطفة واحدة فحسب ، فالكاتب يرتب حوادثها ويختار شخصياتها ، ويحلل نفسياتهم ويضع على ألسنتهم الحوار بحيث يؤدى كل هذا إلى جلاء حقيقة واحدة ولا يجوز فى مجال الأقصوصة المحددة أن ينتقل منه استطراداً إلى حقيقة واحدة ،

وترتبط وحدة المحور بالايجاز ، وهو صعب دقيق لا يسلس لغير الكاتب المتمرس ، فمثل هذا الكاتب هو الذى يستعرض فى نفسه أشياء كثيرة ليختار منها شيئاً خاصاً يبلغ به الهدف .

وإذا كانت الحياة تحفل بشتى الإحساسات فكاتب الأقصوصة الناجح هو الذى يختار الإحساس الحار المؤثر ليشعر قارئه بقوة تأثيره ، وليس المهم فى مجال الأقصوصة بالذات أن يزيد القارىء عمقاً فى التفكير ، إذ يكفى أن يزيد شعوراً وإحساساً يطبع وجدانه بطابع منفعل ،

ولا نعنى بهذا أن الاقصوصة لا يجوز أن تحمل الفكرة القوية بل نعنى أن الفكرة القوية ليست هى كل شىء وأن الاحساس القوى قد يغطى عليها لأن الفن فى شتى أدواته ، ومنها القصة يتجه للوجدان فى صورة أرحب وأفسح ، ولا يهم أن تكون أحداث الأقصوصة مرتبة ترتيباً طبيعياً بل تكفى اللمسات المتوهجة التى تشير إلى أشياء كثيرة تفهم من السياق وكل ما تجيش به النفس وتستجيب له من الخواطر المهلهلة صالح للعمل القصصى بشرط أن يحمل من عناصر التأثير ما يترك القارىء ذا فكرة يعلل ، وخاطر يجيش ، ورب أقصوصة تبلغ بإيجازها ما لا تبلغ قصة ذلك عرض وطول.

والأقصوصة معاً من كل مفاجأة وتؤدى دورها الطبيعى دون انتقاص ، فالقصة مشاهد من الحياة وقد تمر المشاهد فى حياة كثير من الناس دون فجاءات بل إن الكاتب الفقير فنياً هو الذى يحتال للمفاجأة ويعمل لها باعتبارها عنصر تشويق وإثارة ، أما الكاتب الفنى بعواطفه وأخيلته وخبرته بشئون الحياة ، فله من مقدرته الفنية ما يبعث التشويق دون افتعال .

وقد يظن ظان أن الأقصوصة بوضعها الضيق لا تسمح بعرض الصور المختلفة لشئون الحياة فى عمق واستشفاف ، وهذا ظن مخطىء لأن الأقصوصة تكتفى بصورة واحدة فى الأعم الأغلب تزيد فى استبطانها وعمقها وتشريحها فتؤدى وظيفتها الفنية فى مهارة ، ومتى ضمت الصورة إلى الصورة فى مجموعة أقاصيص مختلفة لفنان كبير فإن تصوير الحياة على أتمه يتضح فى مشاهد هذه المجموعة المنوعة أكثر مما يتضح فى قصة طويلة تدور على محور خاص فى مجال خاص ، فالقصاص الفرنسى الكبير جى دى موباسان يبرز من وراء مجموعة أقاصيصه الصغيرة عملاقا ناضج الفكر جيد التحليل يدرس كل عاطفة ويحلل كل غريزة ويعرض لكل رأى وتستطيع من خلال قراءته أن تقف على تيار الحياة فى محيطه الواسع الفسيح وكذلك الكاتب الروسى تشيكوف .

على أن الصحف تطالعنا أحياناً بما يشبه الأقصوصة الأدبية وليس به ، حين تقدم صوراً متتابعة دون تحليل ، وحين تكثر من الحوادث فتحدث ارتباكا فنياً لا يسيغه قارىء متحضر ، وعلى هذه الصحف أن تكل الإشراف الفنى على الأقصوصة إلى ناقد متخصص مثقف .

إن الأقصوصة الأدبية ولدت حين دعت الحاجة إلى مشاهدة قطاع

خاص محدود من الحياة ترتسم فيه مشاعر خاصة ، وعلاقات خاصة ، وتمتزج فيه أهواء محدودة فى نطاقها الزمنى والمكانى . ومن هنا كانت الأقصوصة ضرورة لازمة جوار القصة .

القصة التاريخية :

كان (سكوت) الانجليزى و (دوماس) الفرنسى من أشهر من عالجوا القصة التاريخية ، إذ يبحثون عن أبطال من رجال التاريخ يتخذون من حيواتهم أدواراً تمثل على مسرح الحياة ، وقد بدأ جورجى زيدان هذا اللون فى رواياته الشهيرة عن تاريخ الاسلام ، ولكنه اهتم بالسرد وتتابع الأحداث دون التشريح والتحليل حتى جاء محمد فريد أبو حديد فأظهر قصصاً رائعة عن المهلهل وعنترة وامرىء القيس وسيف بن ذى يزن وزنوبيا ، وقد استطاع أن يمسك زمام التحليل النفسى المقتدر مع المحافظة على نصاعة الأسلوب ، ورقته وإيحائه ، فكان إنتاجه الفنى نموذجا رائعاً للقصة التاريخية ، كما أنه لم يتحيف أحداث التاريخ حين أظهر كل بطل فيما عرف من دوره الطبيعى لدى المؤرخين .

ومجافاة هذا الصنيع عيب وجه إلى كبار الروائيين ، ولعلنا نذكر توفيق الحكيم فى (السلطان الحائر) أراد أن يسير بالعز بن عبد السلام إلى وجهة تنافى مكانته التاريخية حيث جعله يولع بغادة حسناء ، ويتهالك عليها ، وما هكذا كان العز الباسل ، البطل الآمر بالمعروف والناهى عن المنكر ، وقد خالفه النقاد فى ما ذهب إليه ولم يستطع المدافعون عنه أن يأتوا بما يقنع ، حين زعموا أن التزام الواقع التاريخى غير متحتم ، وأنهم يبيحون

لصاحب العمل الفنى أن يتجاوز حقائق التاريخ ليعطى مفهوما جديداً ، لو صح ذلك لجاز لكاتب القصة التاريخية أن يجعل الناسك عربيداً ماجناً ، وأن يجعل قاطع الطريق حاكما مؤمناً صالحاً ! وللفن شروطه الذى يجب أن يحرص عليها حين يلتزم صاحبه الصدق الفنى والصدق الواقعى فى آن واحد .

قصة نداء المجهول :

نداء المجهول قصة ممتازة للأستاذ محمود تيمور جمع فيها بين الواقع والخيال ، واختار لبنان مسرحاً لأحداثها ، وجعل بطلها سائحة أجنبية سحرها عبير الشرق فخفت لتنهل من سحره .

وأشخاص الرواية متعددون ولكل شخص سمته الخاصة به :

١ — فالشيخ عاد صاحب فندق قد تعود أن يظهر بملابسه الشرقية الزاهية ذات القفاطين اللامعة ، والجبب الفضفاضة ، وهو دائم الابتسام لمن يأتون الفندق ، يروح ويغدو فى مشيته الهادئة ووجهه الصبيح فتخاله سلطانا من سلاطين ألف ليلة وليلة ، وهو يعرف زوار الفندق ويلاطفهم ، ويقدم لكل زائر ما يريد من مأكل ومسكن ، ويعاونه على الرحلة فى البلد معاونة تسهل له سبيل المتعة والراحة .

٢ — وتأتى الشخصية الثانية وهى شخصية الأستاذ كنعان ؛ رجل سورى مترهل الجسم له رقبة مجعدة ناحلة كرقبة النسر الهرم ، ويدعى أنه أستاذ للتاريخ فى دار الفنون بجامعة استامبول ، تراه دائماً فى الحديقة يفترش العشب الأخضر ، ويتوسد حزمة من الهشيم ، ويمضى يدخن النارجيلة فى اطمئنان ، تجىء إليه الصحف العالمية فى البريد فلا يقرؤها بل يضعها متراصة

تحت السرير لتأكلها الصراصير ، وهو متعالم يدعى معرفة كل شيء ويتحدث عن كل شيء ، وحديثه يشف عن جهل مطبق بكل مايتحدث عنه ، وهو فى ذات نفسه يعرف حقيقة جهله ويريد أن يخدع من حوله من الناس فينكشف فى لحظات .

٣ — مس إيفانس سيدة إنجليزية كان لها حب قديم فشلت فى نوال مآربها منه فهجرت الغرب إلى الشرق ناشدة السلوى ، وظلت تبحث عن مغامرة ساحرة تقوم بها لتصبح بطلة تضع المذكرات ، وتكشف المجهول ، وقد نزلت فندق الشيخ عاد واتصلت باللبنانيين والزائرين من السائحين ، وعلمت أن فى نهاية الجبل البعيد قصراً مسحوراً يزعمون أن المردة والشياطين وتسكنه ، وأنه كان لأمير عظيم من أمراء لبنان وقد أحب فتاة فلم يتزوجها ، فلزم القصر واعتصم به بعد أن خطف حبيبته كرهاً . ودارت معارك بينه وبين أعدائه وبقى القصر موحشاً خربا تسمع فيه صرخات الشاطين وتحتله الأرواح الغريبة . وقد كثرت عنه الشائعات الغريبة فصممت السيدة الإنجليزية على زيارة القصر واقتحام ساحاته ومحادثة ما به من أرواح وتهيأت للرحلة .

٤ — مجاعص بن الجبل رائد الطريق إلى الجبل ، قوى العضلات ، طويل فارع ، يفتل شاربيه فى اعتزاز ، ويتحدث عن معرفته التامة لطريق الجبل وأن فى إمكانه بكل سهولة أن يسير بالليل كما يسير بالنهار . لا تعوقه ظلمة ولا رياح ولا مطر . وأن الطرق الممتدة فى لبنان جميعها لا تند عن ذاكرته بل يستطيع أن يضلل أعداءه حين يبدأ طريقاً ليذهب إلى سواه .

هذه هى الشخصيات التى تقوم بأدوارها فى القصة . وقد بدأت ابتداء

طبيعياً حين اجتمع السامرون فى الفندق . يتحدثون عن القصر السحرى . وينظرون إلى السيدة الإنجليزية فى إعجاب . ويسارعون إلى تلبية رغبتها فى زيارة القصر على وعورة الطريق ورهبة المكان . وقد أحضروا رائد الطريق « مجاعص » ليكون دليل الركب . وهو عندهم أهل للريادة عن خبرة واستحقاق .

وتبتدىء الرحلة بمشهد تهكمى حين ينهض الجمع فى الصباح وينتظرون الأستاذ كنعان ذلك الباحث التاريخى الكبير ليسير معهم كما اتفق بالأمس . فلا يجدونه يتهيأ للسفر . فيخفون إلى حجرته فيقفون أمام مشهد غريب لم يكن ليصدق لولا أنه وقع أمام عيونهم دون تكذيب .

قال الراوى : وهو المؤلف — إذ جعل نفسه أحد الذين أحبوا الرحلة وهيئوا لها . وشاركوا فى المعاماة ، وقصدنا إلى حجرة الأستاذ كنعان فراعنا صوت غريب يتجاوب فى أرجائها . فأنصتنا فإذا به غطيط مزعج يعلو ويهبط فى نغمات ساذجة . وفى حشرجة سقيمة . فتقدم الشيخ عاد ودق الباب . فلم يجبه إلا الغطيط . وتابع دقه ، والنائم على حاله يملأ الجو بصوته الكريه وأنفاسه الجافه . وأخيراً تقدمت — راوى القصة — لأعاون الشيخ عاد فى دق الباب ولكن لاحياة لمن تنادى . وقامت بى رغبة صادقة فى استطلاع هذا الضجيج غير الطبيعى . فاستأذنت صديقى وصديقى وجعلت أنظر من ثقب الباب فإذا بى أرى الأستاذ كنعان جالساً على سريره يتميز غيظاً . وهو منهمك فى إرسال غطيطه العجيب ليوهمنا أنه مستغرق فى نومه العميق . فرفعت رأسى وأشرت إلى « مس إيفانس » أن تنظر ففعلت . ثم أشارت هى إلى الشيخ عاد أن ينظر ففعل . وتبادلنا النظرات المصحوبة بالابتسامات وتركنا المكان نمشى على أطراف الأصابع » .

أما بطلة القصة فقد أجاد المؤلف رسم ملامحها حين ذكر أنها قليلة الكلام ، محبة للعزلة ، كانت تشق فى زخارف المجتمع حتى بان لها ما وراء الزخارف من بهتان . وقد كابدت مأساتها فى صمت . وماذا تصنع فى حب فاشل لا أمل فيه . لترحل عن مسرح الحب إلى مكان سواه . ولكن هل ترحل عن قلبها ؟ لابد أن تشغله بالمغامرة والرحلة فقد ينسى وهيهات . ثم إن القصر مسرح لقصة حب فاشل لماذا لا تذهب إليه ! فقد تجد فيه السلوى حين يتسلى الحزين بالحزين !

كان الطريق ذا عقبات شديدة أحسن المؤلف عرضها وتصويرها ! ولكنه ينتهى لا محالة إلى القصر . والقصر حقيقة واقعة يسكنه أمير غامض . حمل حبيبته إليه ، ثم ماتت فيه ، وظل معتصما به ! أمات هو الآخر ؟ وبقيت الأرواح والشياطين تثير فى القصر الضجيج ؟ أم أنه لا يزال يعيش ؟ وهو مصدر هذا الضجيج ؟ إن يكن لا يزال حياً . فلابد أن تحرص السيدة الإنجليزية على لقاء شبيهها الفاشل . ولابد أن تصل إلى شىء غريب ؟

وصلت القافلة إلى القصر وقد هلك مجاعص فى الطريق إذ سقط فى حفرة لا منجاة منها ! ولا يفيد التلخيص شيئاً فى تصوير العقبات الشاقة . وفى تصوير شعور « مس إيفانس » حين نزلت القصر وشاهدت العاشق الشاب لا يزال حياً ! ولكنه يهذى بذكر حبيبته . وقد ظنها عادت فى صورة إيفانس فهب لعناقها ! ثم ثاب إليه رشده بعد حين فعلم أن الفتاة غير الفتاة ! واستشعرت السيدة الإنجليزية حقيقة شعوره فحاولت الرجوع واستعدت له !

هذه خيوط القصة ! وقد تحدث عنها الدكتور محمد مندور حديث الناقد المحلل ، فكان مما قال :

« إن نداء المجهول بهو شجبت به عدة صور ، ولكنها صور متحركة ليست بساكنة ، فهى تتحرك ملائمة حقائقها النفسية وما سبقت إليه من مغامرات ، وتستطيع أن تعرف أصحابها ، وتميزهم بين الناس كافة إذا عثرت عليهم فى الطريق لأن تيمور قد أجاد رسم الشخصيات بحيث لا تغيب ملامحها عن القارىء ، وذلك باستثناء شخصية الشيخ عاد صاحب الفندق فهو فى قفاطينه وملابسه الشرقية نظير الكثير من الناس ، لا يتميز بشارة خاصة ، فالكثرة من أصحاب الفنادق الشرقية فى زمن الرواية يلبسون ملابسه ، ويرحبون بالزائرين ، ويتكلفون الابتسام . ولا يجلسون فى مكان واحد بل يتنقلون مستفسرين عما يرضى الزبائن وما يتطلبون !

أجاد تيمور تصوير ادعاء الأستاذ كنعان وغروره بما يقوم به أبحاث حين قال على لسانه « إنك لو سألت حصباء هذا الوادى واستجوبت صخور ذلك الجبل ، لروت لك ما عانيت من مشقة فى بحثى واستقصائى . أنت تجهل بلا ريب أنى أعد محاضرة فى طبقات الأرض وأطوارها . وذلك بحث متعب . لقد قضيت ليلة أمس لم يغمض لى جفن . وأنا مكب على أوراق وكتبى . والقلم لم يبرح يدى لحظة واحدة ! كان الله فى العون

وحين علم عن القصر قال : كان يجدر بكم أن تسألونى عن هذا الأثر التاريخى العظيم . إنه من بقايا الرومان . وعمارته بيزنطية بحتة . والذى شيده الامبراطور يونان ! » .

ولا جهل أكثر مما ورد فى هذه العبارة . إذ كيف يجتمع الامبراطور يونان مع الطراز البيزنطى !! هكذا ظهر هذا المتعالم الكسول فى عدة مناظر تضحك وتبعث السخر . وكاد كنعان يغلب على القصة وعلى بطلتها

مس إيفانس حتى قال الدكتور مندور إنى لا أعدل بالأستاذ كنعان بديلا بين أبطال القصة لا لأنه أستاذ . بل لأنى أراه دائما فى الحياه فأبتسم .

ويتابع الدكتور مندور حديثه عن نداء المجهول فيقول : « لعل القارىء يعود فيسألنى ، هل مس إيفانس هذه من الحياة حقاً أو هى خيال فنان ؟ وأنا فى الحق لا أتصور هذه الفتاة فى وضوح ، لأن الراوى ـ يقصد الأستاذ تيمور ـ كان معجباً بها ، بل داعب حبها قلبه فلم يمعن فيها النظر كما لم يمعنه فى « الشيخ عاد » وهنا تظهر حقيقة أدبية كبيرة تفسر لنا كيف أن الادب الواقعى أمعن فى وصف الشاذ والقبيح أكثر من إمعانه فى وصف الفاتن الجميل ، لأن صفات الجمال فى أكثرها عامة مشتركة !.. نداء المجهول إذن قصة واقعية فى تفاصيل موضوعها ، واقعية فى طريقة سردها ، واقعية بشخصياتها .

أما أسلوب القصة التصويرى فسلس منسجم ينم عن شاعرية أصيلة يتميز بها تيمور الفنان ، ومما أعجب به مندور من لوحاته التعبيرية قوله : « ورأيت الشمس تنحدر الهوينى فى الأفق وقد أخذ يبتلعها خضم الضباب المترامى بأطراف الوديان ، الزاحف علينا من طلائع الليل » وقوله : « واعترى مجاعص وجوم غريب وغشيته كآبة صماء ولم يعد يسمعنا مبالغاته المستفيضة وتراخى شارباه ، وانحنت قامته ، وكان إذا صادفته فى الطريق عقبة كؤود طمح ببصره إلى السماء وصرخ من أعماقه « الله يخرب بيت اللى بناه » ، وقوله عن بعض مناحى الجبل « ثم رأينا المأوى وقد بدت تنيره أشعة القمر فتنهدت طويلا ، وطفت بعينى ، فوجدت « مس ايفانس منكمشة بجوارى تدور برأسها الدقيق ، وعيناها لامعتان كما تلمع الماسة المصقولة » .

أما الاخطاء اللغوية والذوقية فمحدودة ولن نتعرض لها وتكاد تضيع فيما يصبغ القصة من خيال شاعرى فى مثل قوله عن فاتنة تسمى صفاء « وكلمة صفاء المنقوشة فى الصخر الأملس تتدفق عليها مياه الينبوع فتدفعها تختلج حروفها ، كأن لها قلبا ينبض ! » .

لقد كتب تيمور كثيراً من القصص التاريخى كابن جلا ، وحواء الخالدة وويك عنتر ، وكثيرا من القصص الواقعى مثل مكتوب على الجبين . وكل عام وأنتم بخير ، والحاج شلبى ، وقال الراوى . ولكنه فى نداء المجهول كان ذا عطر خاص لأنه اعتمد على الخيال فى تصوير الواقع . وكان شاعراً حين كشف عن نبضات السيدة الانجليزية . وأحسن تصوير الأفق اللبنانى أرضاً وسماء وشجرا وماء ! وقد أخذ عليه بعض الناقدين بعد هذه القصة عن الواقع الملموس فى كثير مما نشاهده !. والحق أن المؤلف الروائى لا يقف فى التصوير عند المشاهد المعتاد دائماً . بل يضيف إليه ما يمكن أن يتخيله مما يبهج الواقع ويضيئه باللمح والايحاء والسطوع ، على إن النزوع إلى الهروب من الحياة واقع حقيقى لدى كثير من الناس. فالسيدة التى خاب أملها فى الغرب واتجهت إلى الشرق باحثة عن عزاء جديد ليست نمطاً مستغربا بعز وجوده بين الناس . ولكنها تمثل الانسان الطبيعى ، دون أن نحس . فكثيراً ممن نراهم يهربون من أماكن خاصة ولا يسمحون لأنفسهم بزيارتها ، ولا ينقصهم إلا أن يسافروا من بلادهم إلى بلاد نازحة حتى يكونوا صورة من مس زيفانس. ولو تيسير لهم السفر لرحبوا به مستبشرين. فالهروب من النفس ظاهرة واقعية . وقد صورها فى لوحة جميلة ذات غرابة تأخذ لونها من سحر الشرق وطابعه العجيب .

فن المسرحية

الفن المسرحي صعب دقيق، وهو لا يقل صعوبة عن الفن الشعرى، وقد ظن بعض الناس أن المسرحية كلام يقال على هيئة الحوار وكفى! وهذا الظن المخطىء قد هوى بالفن المسرحي لدى من يزاولونه دون تطبيق لأصوله الفنية.

وأول صعوبة فى التأليف المسرحي هى العثور على موضوع مسرحي جيد فقد يكون للمسرحى للمسرحى إستعداده الفنى، ومقدرته الموهوبة، وحيلته البارعة، ثم لا ينتج مسرحية جيدة لأنه لم يحسن اختيار موضوعها، وقد يكون الموضوع جيدا ويتعاطاه مسرحى متوسط المقدرة فيستطيع أن يصل إلى مالا يصل إليه الفنان الموهوب حين يتعاطى موضوعا رديئا.

إن الموضوع الجيد فى المسرحية من ضروراتها شأنه فى ذلك شأن النغمة الجيدة فى القطعة إذ تحمل فى جوفها توليدات عدة لألحان موفقة، فما يكاد يعثر عليها المؤلف الموسيقى حتى يستولدها من النغمات ما يرتفع بموسيقاه إلى ذروة رفيعة، كذلك الموضوع الجيد ما يكاد يلمسه المؤلف الجيد حتى يفيض عليه بالمواقف المتجددة، والأفكار الطريفة والشخصيات المتنوعة حتى ليحس أنه ينمو بالمعالجة كما تنمو البذرة الطيبة فى الأرض الجيدة حين تجد الشمس والرى والرعاية.

وللفنان المسرحى قيوده التى لا يتقيد بها مؤلف القصة، لأن المسرحى مقيد بطريقة واحدة هى طريقة الحوار، ولا يمكن أن يتعداها، إذ

مسرحية إطلاقا دون حوار بين أشخاص، كما أن عليه أن يختار أشخاصه من نوع لافت مؤثر ليكونوا مثار الانفعال، وموضع التأثير لدى النظارة من المشاهدين، وعليه أن ينطقهم بما يبدو طبيعيا من الحوار الصادق دون إفتعال، كما عليه أن يواجه صعوبة أخرى يواجهها مؤلف القصة، لأنه لا يستطيع أن ينتقل بأبطاله من بلد إلى جبل إلى بحر كما يستطيع مؤلف القصة، إذ هو مقيد بالمسرح المهيأ للتمثيل، وهو ثابت لا يتجدد، وقد حاول بعض المخرجين أن يتغلب على جمود المكان المسرحى باتخاذ المسارح الدائرة والمسارح الصاعدة بالآلة الكهربائية، ولكن ذلك كله فى أوسع حدوده لا يفسح للحرية الفنية مجالا واسعا كمجال القصة. وفى هذا الحيز الضيق آمن الجميع أن للمسرح قيوده الدقيقة، وأن مجد المسرح هو فى حيزه الضيق ومناظره المحدودة وفى القوة السحرية التى ترغم النظارة على أن ينفذوا إلى أعمق الأسرار البشرية، وعلى أن يحيطوا بأسمى المعانى، وأجل المشاعر، ويستمتعوا بأبهج الطرائف، من خلال كلمات تلقى دون معين آخر من حيل "السينما".

على أن المؤلف المسرحى مقيد بزمان محدد لا يتعداه، إذ أن ميعاد التمثيل المسرحى لا يتجاوز ثلاث ساعات للمسرحية على أكثر تقدير، وفى هذا المجال المحدود لابد للمؤلف أن يستعرض شتى الشخوص والحوادث بما تحمل من التأثير والإنفعال وشأن مؤلف المسرحية هو شأن مؤلف القطعة الموسيقية أيضا، إذ هو مقيد بوقت السامع ولا يستطيع أن يمضى فى لحنه مأخوذاً بالتحمس والإنفعال دون تقدير لحيزه الوقتى..

هذه القيود المسرحية لا يحدها مؤلف القصة، وهى نفسها ذات جمال

فى إذ أحسن الالتزام بها على يد فنان مطبوع .. أما عنصر المسرحية فكما يلى :

١ – الحوار : الحوار هو أداة المسرحية لأنه هو الذى يعرض الحوادث ويخلق الأشخاص وهو كالشعر ملكة فنية ذات صفات تامة محددة تنتهى إلى التركيز والايجاز والاشارة المفصحة عن الطبائع الانسانية ، واللمحة التى توضح المواقف وهذه الملكة لا تناسب كل الناس ولا توافق كل الأدباء فنهم من خلق للإفاضة والاسترسال فاذا طلبت منه الايجاز تعسر ، ومثله لا يصلح للحوار المسرحى بحال ، والكاتب المسرحى يجب إصابة الهدف من أقرب طريق ، بكلمة أو رسم شخصية فى إجابة أو إحاطة بالمعنى فى اشارة ، ولو مال إلى الاسترسال لشحب معناه وتعثر منطقه ، وبدا عليه العى والركاكة ، إن الحوار إستعداد طبيعى كالشعر ، وألد أعداء الحوار هو الإطالة والحشو إذ لا مكان فيه للكلمة الزائدة ، والحوار باعتباره أداة المسرحية تقع عليه أعباء كثيرة ، فمنه وحده نعرف قصة المسرحية وما انطوت عليه من أحداث ومواقف ، وليست مهمته فى أن يروى ماحدث للأشخاص ولكن مهمته فى أن يجعلهم يعيشون حوادثهم أمامنا مباشرة دون وسيط أو ترجمان ، فإذا قام الحوار بهذه المهمة فان عليه أن يلون الحوادث بألوانها الصادقة ، فان كانت المسرحية مأساة تخير من الألفاظ مايثير الرهبة والخشوع والجزع ، وإن كانت المسرحية ملهاة انتقى من العبارات ما يشيع روح الفكاهة والمرح والسخرية ، فالحوار فى يد المؤلف المسرحى كالريشة فى يد المصور هى المنوط بها الرسم والتلوين والتكوين وكل ما تبديه اللوحة من فن .

ولا تقف مهمة الحوار عند رسم الحوادث وتلوين المواقف بل يعول

عليه فى تكوين الشخصيات ، فلا بد أن نعرف من طريقه عن طبائع الأشخاص ودخائل نفوسهم الشىء الكثير ، إذ من الحوار يجب أن نعلم ما تخفى الأشخاص وما تضمر ، وما يفعل أصحابها وماينوون أن يفعلوه ، كما أن على الحوار بعد ذلك أن يرسم جو المسرحية العام وهو عمل دقيق لايوحى بسره إلا لفنان ملهم ، فالجو الشعرى المنبعث من مسرحية العاصفة لشكسبير غير الجو المنبعث من قصة (عطيل) للشاعر نفسه ، لأن تسلسل الأحداث يوحى بجو خاص لا يمكن أن يكون ذا صبغة عامة .

والعجيب أن الحوار يؤدى كل متطلبات المسرحية فى منتهى الإيجاز الدقيق ، فقد يرسل المؤلف عباراته على لسان شخص من أشخاص هذه المسرحية فاذا هذه العبارة الموجزة تقوم بمختلف المهام ، ففيها إخبار بحادثة ، وفيها تكوين لشخصية ، وفيها خلق لجو ، وفيها تلوين لروح مظلم أو مفرح ، مثلها مثل العبارة الموسيقية التى تنطلق محملة بالنغم الذى يروى ويلون ويكون ويثير وكل ذلك فى لحظة واحدة ، وكشأن البيت فى القصيدة الشعرية ينطلق حاملا إلى النفس عذوبة ووزنا وفكرا ومعنى وصوراً فى آن واحد .

٢ – ويأتى بعد الحوار حديثنا عن البناء ، لأن المسرحية فى أساسها كيان قائم بعضه فوق بعض ، ويرتبط جزؤه بكله فى منطق ونظام ، وهذا البناء يتكون من مراحل ثلاثة هى :

(ا) العرض ،

(ب) العقدة .

(ج) الحل .

أما طرق العرض فمختلفة ، تختلف باختلاف المؤلف ، كما تختلف باختلاف المسرحية ، فالطريقة التى يتقدم بها (موليير) فى مسرحية (تارتوف) تختلف عن الطريقة التى تقدم بها فى مسرحية (السيد البورجوازى) فهو فى الأولى لم يظهر البطل على المسرح من أول الأمر ، بل مهد لظهوره بالحديث عن أشخاص كثيرين تناولوه بالوصف والتحليل والرسم ، فلما ظهر بعد ذلك كان المشاهد أو القارىء قد عرف عن شخصيته الشىء الكثير ، ولم يبق إلا أن يتابعه فى الأحداث ، أما فى (السيد البرجوازى) فاننا نجد بطل المسرحية على عكس ذلك إذ ظهر منذ اللحظة الأولى دون أن يمهد له أحد بأى كلام ، ودون أن نعرف من أمره شيئا ، فما يكاد يتكلم حتى نعرف من حديثه نوع عقليته ، وكلما أوغل فى الحديث كشفنا عن لون شخصيته دون معرفة سابقة .

فطرق العرض إذن تختلف باختلاف المؤلف تارة ، وباختلاف الموضوع تارة أخرى ، والعبرة بتوفيق الكاتب المسرحى فى تحقيق هدفه المسرحى لا فى الطريقة التى يتبعها فما هى إلا وسيلة إلى إيصال مضمون فنى خاص ، والذين يفضلون الطريقة لذاتها لا باعتبار مضمونها وهم نفر قليل ينكرون أن ثمرة العمل الفنى تكمن فى تأثيره وحيويته ونفاذه ، ومتى تحقق ذلك عن أى طريق فقد نجح العمل ولاقى تقديره الجميل .

فاذا تم العرض فاننا ننتقل إلى المرحلة الثانية من مراحل المسرحية وهى للعقدة أى الحادثة التى توشك أن تقع ويترتب على وقوعها النتيجة النهائية ، أو هى المشكلة — إجتماعية كانت أوعاطفية أو فكرية — التى تتهيأ للظهور وينجم عن ظهورها واشتباك أطرافها نتيجة ما أو عدة نتائج ، وليس من

الضرورى فى كل الأحوال أن يتم الإنفصال بين العرض والعقدة على نحو واضح فقد يحدث أحيانا أن تتداخل المرحلتان أحدهما فى الأخرى ، كما نلاحظ ذلك فى مسرحية (مكبث) لشكسبير إذ بدأت بحادثة هى حادثة النبوءة ، وهذه الحادثة عرضت لنا الشخصية وهيأت لنا العقدة فى الوقت نفسه وكأننا نرى أشخاص المسرحية يصعدون الينا من جوف الحادثة ، أو لكأننا نجدهم أمامنا فجأة معروضين مخلوقين من نسيج تلك العقدة ، وعلى عكس ذلك مسرحية (عطيل) ففيها نرى العرض منفصلا تمام الانفصال عن العقدة ، فالمرحلتان هنا متميزتان إحداهما عن الأخرى .

وإذن فطبيعة المسرحية هى التى تحدد طريقة بنائها ، فاذا كانت العقدة تخرج من طبائع الأشخاص كان من اللازم عرض هذه الطبائع عرضا كافيا قبل الحادثة ، وإذا كانت العقدة تخرج من حادثة من الحوادث الخارجية اندمج العرض مع العقدة وظهرا معا .

إن تعدد النزعات والإتجاهات المسرحية لا يمكن أن يمس دائما هذه الأركان اللازمة لبناء المسرحية ، فهو قد يضعف ركنا ليدعم ركنا آخر ولكنه يتجدد بتنوعه واختلافه دون أن ينسى الأركان اللازمة لجودته .

وإذا كانت العقدة حادثة تتشعب وتتشابك فلا بد أن تصل إلى نهاية ، وهذا الوصول النهائى هو (الحل) الذى يؤدى للختام وهو فى المآسى غالبا ما يكون الموت عقابا للبطل الأثيم ، وحدا مأسويا للبطل الكريم ، وفى المهازل غالبا ما يكون الزواج هو الختام البهيج ، وهذه النهاية هى الراحة بعد القلق المعلق ، وهى تحدث الرضى فى نفوس المشاهدين .

على أن بعض المسرحيات الحديثة قد نحت نحواً آخر فلم تجعل النهاية محتومة . بل جعلت من النهاية سؤالا كبيرا يبقى بين جوانح القارئين والمشاهدين، وليس له من مجيب ، أو جعلتها وقفة تشيع فى النفس قلقا ، ولا تحدث شعورا براحة ولا تمس العقدة التى تبقى حينئذ دون حل ، وربما كانت هذه النهاية فى بعض الأحيان أفعل فى النفس من الخاتمة المعروفة وقد أدرك ذلك (شكسبير) فى مسرحية عطيل ، فترك الخائن (ياغو) حيا بعد موت ضحاياه ، وهو الذى كنا نتمنى أن يسدل الستار على جثته ، وهى مقطعة ممزقة ، إذ لم يرد شكسبير أن يمنحنا هذه الراحة حتى تظل نفوسنا قلقة تلعن (ياغو) وتكن له أكبر المقت . والمؤلف البارع حينئذ لا يتولى بنفسه تحديد المصير بل يترك للمشاهد أن يحدده كما يتراءى فى تفكيره .

وهذا البناء المسرحى الكلاسيكى الذى يقوم على العرض والعقدة والخاتمة ، وهو ما بسطناه فى هذه الخلاصة ليس ضربة لازب فى كل عمل مسرحى، لأن المؤلف فنان بطبعه وقد يجد بناءه فى غير حاجة إلى التقيد بهذه العناصر ، أو يرى أن قراءه من نوع خاص بحيث لا ينشدون المتعة الفنية ولكن يبتغون الفائدة الفلسفية ، وحينئذ يعرض من الأفكار ما يدق ويعمق حتى ليورث المسرحية بعض الجمود ! ولا اعتراض لنا فى وجهة هذا الفنان الفيلسوف ، إلا أننا نشعر بالرحمة له حين نجده فى أكثر أموره كالذى يغنى لنفسه وحدها ، أو كالذى يفترض أن مشاهدا عميقا أبقى وأفضل من جمهرة المشاهدين ، ومثل هذا الفنان المفكر لا تمثل مسرحيته فى مشاهد بل تطبع لتقرأ فى هدوء ، وحسبه هذا ..

مجنون ليلى لشوقى :

إختار شوقى المجنون ليمثل الحب العفيف فى البادية ، وخلط حديثه بالسياسة حين تعرض لمكانة الحسين فى النفوس وموقف الأمويين من آل رسول الله مصوراً ما يصطرع بين الحجاز ودمشق من تيارات ، وقد جعل من القانون البدوى عقدته المسرحية ، ذلك القانون الذى يحرم أن يتزوج فرد ما من فتاة أعلن هواه بها فى شعر يتردد ، ووضع الحوار متمشيا مع هذا القانون ومصوراً تقاليد العرب فى الصحراء ، ومدى إدراكهم الفكرى ، وطابعهم الخلقى والانسانى وصفاء مشاعرهم ، فرسم بذلك صورة حية للحب الصحراوى العظيم فى بساطته ، العميق فى عواطفه ، الأليم فى عواقبه ، وأطلق أشخاص الرواية بغزل يذوب رقة وأسى ، ولم ينس الفكاهة التى تلمع فى ظلال المآسى كما يلمع البرق بين الغيوم .

إنه ليشارفك مدخل المسرحية فتجد طرافة محمودة فى التصوير المسرحى مع بطء مشهود فى المناظر الأولى إذ ترى ليلة بدوية مقمرة فى حى من أحياء البدو ، والليل ساكن والقمر مطل ، وفى المجلس فتيان وفتيات يتطارحون بالشعر حول فتى زائر هو (منار الحجاز فتى يثرب) قيس بن ذريح ، رضيع الحسين وتربه فى المكتب ، ثم يخوضون فى السياسة خوضا ينتهوا إلى حديث المجنون مع ليلاه ، وقد ترفق شوقى بشخوص روايته فلم يجعل النقاش محتدما ، ولا الصراخ مرتفعا بل وافق طبيعة القمر الساحر والليل الهادىء فيما أجرى من حوار ، وأعد نفوس النظارة إلى ارتشاف متعة حلوة من متع السمر اللذيذ ، حيث يتمتع العقل والقلب معا بأبهج ما ينشدان من ملذات ، وكأن فى روحانية الحب وسموه ما يدفع بالنفس البشرية إلى مستوى خلقى رفيع .

رى المسرحية أبواب وفصول لم يسبق لشاعر عربى أن ألم بها ، فقرية الجن الضاربة فى فجاج الصحراء ذات الكثبان والنبات والظل كانت مسرحا لحديث الجن عن قيس وقد ابتدأه شوقى بقوله :

بنى الجن فى أرضكم عابر   من الإنس يرسف فى ضره
فغالوا به واعلموا أنه   فتى نبه الشعر من قدره

وإذ ذاك يجتمع رهط الجن ، وترهف أسماعهم لحديث الزائر وما كان من حبه العاتى ، وإذا فتى من الجن يزعم أنه قائل شعر المجنون وملهمه تصديقا للخرافة العربية فى شيطان الشاعر ، قال شوقى على لسان الجنى :

ألم تعلموا أن لى صاحبا   من الإنس أحكم فى شعره

فيرد عليه غيره بقوله :

أجل أنت توحى له مايقول   وتقذف ماشئت فى فكره

ومن أجمل ما جاء على لسان الجنى فى هذا المجال قول شوقى :

وإنى لأكفل ليلى له   وأصرفها عن هوى غيره
سهرت على طهر ليلى الزمان   ولم أغمض العين عن طهره
صرفت عن الحب حتى الزواج   وما قدس الله من سره
ولو أن عينى تشق القبور   سهرت على الحب فى قبره

أما عادات العرب فقد جاءت فى مثل هذه الأبيات :

ومن عادة البيد نفض الأكف   من العاشقين إذا شببوا

. . .

هو الضيف ياليل هاتى الرطب   وهاتى الشواء وهات الحلب
وهاتى من الشهد ما يشتهى   ومن سمنـة الحى ما يطلب

. . .

ذد عن عقيـلة الحمى   وامنع حياض الشرف
نحن كعثمان وليلى   بيننا كالمصحف ؟

أما النقاش الرائع فى أجمل صوره فهو نقاش منازل غريم قيس لأهل ليلى حين أراد أن يحرضهم عليه ، وقد قال نقاد شوقى أنه احتذى فيه شكسبير فى رواية يوليوس قيصر حين صور ما أعقب مصرعه من نقاش جعل أعداء قيصر ينقلبون أصدقاء له ! ولطرافة الحوار ننقل بعضه إذ يقول منازل :

إن قيسا معشر الحى أخ   وابن عم أفنه تبرون ؟

أصوات : لا ورب البيت

منازل : اصغوا لى إذن   ثم ظنوا كيف شئتم بى الظنون
إن قيسا شاعر البيد الذى   لا يجارى أفأنتم منكرون

أصوات : لا ورب البيت

منازل : اصغوا لى إذن   ثم ظنوا كيف شئتم بى الظنون
إن قيسا سيد من عامر   وابن سادات أفيه تمترون

وما زال منازل يخدر الجميع بمديح قيس حتى تدرج إلى غرضه فى هجائه فقال :

شعر قيس عبقرى خالد ... ليته لم يتخلله المجون
ولو أن المتجنى شاعر ... غير قيس أوشك الخطب يهون
رب شعر قال فى ليلى به ... هتف البيد وضج الحاضرون
إننى أخشى عليكم عاره ... رب عار ليس تمحوه السنون
ضجرت ليلى وضجت أمها ... وأبوها وتأذى الأقربون
وغدا كل فتى من عامر ... حين يلقى النار محنى الجبين

وهكذا سار إلى غرضه فى براعة أحكمها شوقى كل الأحكام :

أما الصراع فقد أحكمه شوقى فى مواقف كثيرة ، ويبلغ الصراع ذروته العاطفية ، حين تتزوج ليلى من ورد ثم يأتى قيس بوساطة قوية ليطلقها فتخلص له ، ويترك زوج ليلى لها الأمركى تختار بينه وبين قيس ! فتختار زوجها خضوعا للتقاليد ، ولكنها لم تنس أن تصور عاطفتها المتصارعة أقوى تصوير فى قول شوقى على لسانها :

كلانا قيس مذبوح ... قتيل الأب والأم
طعينان بسكين ... من العادة والوهم
لقد زوجت ممن لم ... يكن ذوقى ولا طعمى
ومن يكبر عن سنى ... ومن يصغر عن علمى
غريب لا من الحى ... ولا من ولد العم

فنحن اليوم فى بيت ... على ضدين منضم
هو السجن وقد لا ... ينطوى السجن على ظلم
هو القبر حوى ميتين ... جارين على الرغم
شقيين وإن لم يبعد ... العظم من العظم
فان القرب بالروح ... وليس القرب بالجسم

وتنتهى الرواية بموت ليلى وبكاء قيس عليها على غير ماروى التاريخ !

مآخذ فنية على مسرحية جنون ليلى :

كان شوقى رائداً فى الشعر المسرحى ، وإذا أخذت عليه بعض الملاحظات الفنية فى مسرحه الشعرى فذلك مالا يغض من ريادته الجادة ، وعمله السابق الممتاز ، وقد وجه الناقدون له اعتراضات تتلخص فيما يلى :

١ — عدم التقيد بأحداث التاريخ ، وهو نقد لا يمس الجوهر الفنى لدى أصحاب القصص المسرحى فى الغرب ، لأن شكسبير وهو أعظم كاتب مسرحى فى الغرب لم يكن ليتقيد بهذه الأحداث كما جاءت فى واقعها المسجل ، متى حافظ على الطابع العام لسلوك الأشخاص ولكننا نجد شوقى قد خالف الحوادث دون موجب مسرحى يدفعه للخلاف ، وهنا موضع النقد حقا ، إذ أن المعروف أن المخالفة للأحداث التاريخية فى نسقها الواقعى تحدث إذا أراد الكاتب تصوير ناحية نفسية أو فنية تبرز هذه المخالفة ، وذلك عذره الناهض فى مباعدة التاريخ ، ولكن شوقى خالف أحداث التاريخ فى هذه المسرحية دون موجب وإليك أمثلة مما خالف فيه :

(١) قيس بن ذريح عاشق لبنى لم يلتق بالمجنون ، ولم يشفع فى حب

حب ليلى لدى والدها ، وهو فى المسرحية قد شاهد المجنون وشفع فى حبه ! وكان الأولى اختيار شخصية تاريخية قامت بهذا الدور ، أو اختراع شخصية وهمية تجسد هذا الدور ، كما أن المعروف أن ديار ابن ذريح فى الحجاز كانت غير ديار المجنون فى نجد ، وكلاهما مشغول بنفسه عن الآخر فكيف كان يقتفى أثره ليروى شعره ؟

(ب) أشرك شوقى منازل فى حب ليلى ، والذى كان يحبها حقيقة هو مزاحم بن الحارث العقيلى إذ يقول المجنون كما روى صاحب الأغانى :

كلانا يا معاذ يحب ليلى   بفى وفيك من ليلى التراب

(ج) حادث عراف اليمامة اهتمت به المسرحية ، والحقيقة أنه كان واقعا ملموسا لشاعر عاشق آخر هو عروة بن حزام الذى يقول :

جعلت لعراف اليمامة حكمة   وعراف نجد إذ هما شفيانى

(د) لم يذهب ابن عوف للاستشفاع لدى أهل ليلى ، ولكن الذى ذهب هو نوفل بن مساحق .

٢ — الحبكة المسرحية — كما قال الدكتور مندور — تبدو ضعيفة فى المسرحية لكثرة الأحداث المتتابعة دون وقفة تحليلية لتصوير الخوالج النفسية. مما أضعف الصراع فى الرواية لأن الأحداث إذا كانت محدودة الوقائع فان المجال يتسع لتوضيح الصراع وإظهار المتناقضات فى عالم النفس ، وكشف ما خفى من تناقض الخوالج وتضارب الأحاسيس ، ومن هذه الأحداث التى لم تكن ذات خطر بارز وألح شوقى فى تصويرها مرور موكب الحسين دون صلة بحب قيس ، ولو أن الشاعر استغل الموكب فى شفاعة تتعلق بهذا

الحب لوجد المبرر ، وكذلك ما جاء من الندوات الغنائية للغريض ، والحديث عن اصطدام الأمويين بالشيعة على وجه لا يمتد إلى حوادث الحب .

٣ — ظهور الروح الغنائية التى تجمد الحوار وتقتل الحركة حين ينسى الشاعر مسرحه وأشخاصه ويندمج فى تيار غنائى وكأنه ينشد قصيدة طويلة فى مثل قوله :

ليلى مناد دعا ليلى فخف له   نشوان فى جنبات الصدر عربيد
ليلى أنظرى البيد هل مادت بأهلها   وهل ترنم فى المزمار داود
ليلى نداء بليلى رن فى أذنى   سحر لعمرى له فى السمع ترديد
ليلى تردد فى سمعى وفى خلدى   كما تردد فى الأيك الأغاريد
هل المنادون أهلوها وأخوتها   أم المنادون عشاق معاميد
إن يشركونى فى ليلى فلا رجعت   جبال نجد لهم صوتا ولا بيد
أغير ليلاى نادوا أم بها هتفوا   فداء ليلى الليالى الخرد الغيد

وكذلك قصيدة جبل التوباد على روعتها الغنائية إذ يقول :

جبل التوباد حياك الحيا   وسقى الله صبانا ورعى
فيك ناغينا الهوى من مهده   ورضعناه فكنت المرضعا
وحدونا الشمس فى مغربها   وبكرنا فسبقنا المطلعا
وعلى سفحك عشنا زمنا   ورعينا غنم الأهل معا
هذه الربوة كانت ملعبا   لشبابينا وكانت مرتعا
كم بنينا من حصاها أربعا   وانثنينا فمحونا الأربعا

وخططنا فى نقا الرمل فلم   تحفظ الريح ولا الرمل وعى
لم تزل ليلى بعينى طفلة   لم تزد عن أمس إلا أصبعا
ما لأحجارك صما كلما   هاج بى الشوق أبت أن تسمعا
كلما جئتك راجعت الصبا   فأبت أيامه أن ترجعا
قد يهون العمر إلا ساعة   وتهون الأرض إلا موضعا

يقول الدكتور مندور تعقيبا على هذه القطع الغنائية :

(ونكتفى بهذه الأمثلة لندلل على ما يكاد يجمع عليه النقاد ، من طغيان العنصر الغنائى على مسرح شوقى حتى اتهموه بأنه قد أقحم نفسه على المسرح دون أن يستطيع التخلص من طابعه الغنائى) .

وهذا الكلام صحيح فى جوهره لولا مبالغة فى قوله إن أمير الشعراء قد أقحم نفسه على المسرح ، وليت شعرى ألا تعد ريادته الأولى شافعاً أى شافع لهذه الهنات ؟

الفروق بين المسرحية والقصة

هناك فروق كثيرة بين القصة والمسرحية سردها النقاد فى تحليل ضاف يمكن أن يرجع إليه الطالب فى مصادره المتنوعة وأهم هذه الفوارق ما يلى :

١ — أن المسرحية تعتمد على المسرح ولا يمكن أن توجد بدونه ، وكاتبها يلاحظ ذلك حين يؤلفها ، والجمهور أساس فى المسرحية إذ بدون المشاهدين لا قيمة للعمل الفنى ولها طابع واحد هو الحوار ، ومن شأنه أن يحد من حرية الكاتب فلا يسمح له بالانطلاق كما ينطلق كاتب القصة .

٢ — المسرحى مقيد بالزمن والمكان وطريقة البناء ، أما القصاص فيختار الطابع الذى يرضيه وقد تمتد قصته إلى عدة مجلدات دون تقيد بزمن وقد ينتقل بأحداثه من قارة إلى قارة ومن أرض إلى سماء إلى بحر دون التزام بموضع وقد شرحنا ذلك فى موضعه .

٣ — يراعى المسرحى متطلبات الأشخاص ، وما يلزم الممثلين حين يقومون بأدوارهم إذ يجرى الكلام على أناس سينفعلون بما يقولون فيبعد عن الافتعال والاحتيال .

٤ — المسرحية تقوم على الانتخاب والاختيار ، والقصة بطولها تسمح للكاتب أن يذكر كل ما يريد دون اختيار ، ولابد فى الاختيار من مراعاة الصراع الجاذب للانتباه ، والمواقف الزاجرة بالانفعالات .

٥ — تبدع القصة حين تتغلغل فى دراسة الإنسان وواقعه وحين تغوص

فى أعماق النفس البشرية وتنقل لنا شريحة كاملة من شرائح الحياة بنبضها ولونها وظلها وايقاعها وتبدع المسرحية حين تكون شريطاً سريعاً تتطور فيه الأشخاص خلال أزمة أو محاورة دون إمعان فى رصد الأبعاد .

٦ — المسرحية قطاع خاص يميل إليه المثقفون لاعتماده على الأسطورة حيناً ، والرمز حيناً آخر ، أما القصة فذات شعبية جمهورية لأنها تقرب المادة السهلة الدانية الغور ، وهذا بالنسبة للطابع الفنى الذى يجب أن يلزم ، فإذا ضحلت المسرحية وتفهت وإذا غمضت القصة وعمقت فهذا ما يمثل الاستثناء ولا يصور القاعدة .

٧ — يقوم التلميح والايحاء بدور واسع فى المسرحية ، وتقل التفصيلات ، ولكن القصة على عكس ذلك حين تستعرض كل ما يجول بنفس الكاتب .

٨ — المسرحية تختار من الحياة ولا تنقلها نقلا دقيقاً بمجموعها المتكامل والقصة تسبق المسرحية إلى المذهب الواقعى حين تلتزم بأكثر ما يشاهد على مسرح الحياة دون إيجاز .

٩ — القصة تكون سرداً وقد تشتمل على حوار ، أما المسرحية فلا تكون إلا حواراً .

المحتويات